Collection d'Art Illustrée



JACQUES BASCHET



La PEINTURE FRANÇAISE au XIXe siècle

Éditions
NILSSON

Prix : 2 fr.



HISTOIRE DE LA PEINTURE

COLLECTION D'ART

Jacques BASCHET
SECRÉTAIRE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

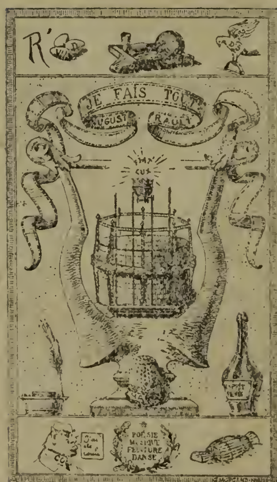
Histoire de la Peinture

Tome III

La Peinture Française au XIXe Siècle



LIBRAIRIE NILSSON
7, rue de Lille
PARIS


JE FAIS TOUT
UGUST
RAULT
DANSE

La Peinture Française au XIX[e] Siècle

L'École de David. — Gros. — Géricault.

Au début du XIX[e] siècle, la doctrine classique de David est triomphante. L'art a formulé son esthétique nouvelle dans les *Sabines*, dans le *Léonidas*, et croit dans l'antiquité avoir trouvé le salut. Les Grecs, — car les Romains ne sont plus assez purs — ont réalisé la beauté parfaite, plastique et intellectuelle. Il n'y a donc qu'à les imiter, reprendre leurs modèles, suivre leurs exemples, se pénétrer de leur idéal. Ce n'est pas que dans son principe cet enseignement ne fût utile. Il était profitable que David usât de l'autorité de son génie pour ramener le principe des études au dessin, au dessin serré sur la belle antiquité. L'exemple des maîtres du XVIII[e] siècle, qui, d'ailleurs, étaient d'exquis dessinateurs mais mettaient leur science si peu pédante au service des libres fantaisies de leur imagination, était devenu un danger pour la jeunesse, empressée de s'accommoder des faciles

apparences de leur art. Puis, à côté d'eux, il y avait les académistes, comme Pierre, les graves « peintres d'histoire » qui, avec une très solennelle prétention, continuaient une tradition abâtardie, et ne maintenaient plus guère que des procédés de pratique.

Le respect de la forme était donc salutaire. Vien, avec timidité, avait donné de sages et prudents conseils ; il fallait un David pour lancer, accomplir la réforme. Son malheur fut celui de tous les révolutionnaires : il fut entraîné par ceux qu'il devait conduire ; il dut aller trop loin, sous peine de passer pour rétrograde. Puis, il fut mal compris, desservi par certains de ses partisans, naturellement les plus zélés, les plus avancés, les pédants et, hélas! les médiocres, qui exagérèrent encore ses théories, faussèrent ses conceptions, entraînèrent le maître et son École dans la pure abstraction, où tout tempérament devait se glacer, se pétrifier. David n'en était-il pas arrivé à recommander à ses élèves « le mépris du coloris », les engageant à user de « la peinture grise » pour ne point se distraire de la recherche du Beau dans la Forme ?

C'est à cette loi que pendant quarante ans, il s'efforça d'asservir toute la génération qui le suivait. Il exerçait alors une véritable dictature. C'était le grand Chef d'Ecole, presque incontesté, l'artiste souverain, le maître du goût. Son atelier regorgeait d'élèves. Il fallait y avoir passé. Mais, même ceux qui fréquentaient les ateliers rivaux, ceux que David déclarait « infectés du virus académique », subissaient son ascendant, suivaient l'élan donné par lui. Son enseignement triomphait.

Cependant on a essayé de nous le montrer comme large d'esprit, indépendant, indulgent aux écarts de ses élèves, prêt à encourager toutes les dispositions. Delécluze, qui fut un des défenseurs de son libéralisme, cite de lui ces propos, entendus un jour de correction à l'atelier : « Fais comme tu sens, copie comme tu vois, étudie comme tu l'entends, parce qu'un peintre n'est réputé tel que par la grande qualité qu'il possède, quelle qu'elle soit... » ou encore : « Vois, étudie les maîtres qui te vont, qui te conviennent : Titien, Tintoret, Giorgione, les Italiens enfin, et puis reviens devant le modèle, oublie les maîtres et copie la nature comme tu copierais un tableau, sans science, sans idée faite d'avance, avec naïveté, et tu seras tout étonné d'avoir bien fait. »

Est-ce bien le même homme, si large de vues, qui pourra marquer tant d'amertume de voir Girodet-Trioson s'échapper de l'antiquité, et écraser si durement Gros de ses reproches, jusqu'à lui faire honte de ses chefs-d'œuvre, créés en dehors de ses doctrines? La vérité est peut-être qu'il y avait deux hommes en lui, comme il y eut deux peintres, celui des portraits, l'impulsif, qui, devant la nature, obéissait à son instinct d'artiste, et le théoricien rigide, que la vieillesse semblait rendre plus tenace encore, plus préoccupé d'assurer la continuité, le triomphe de son enseignement. La vie, le caractère, le génie de David, sont déconcertants de contradictions.

Puis, vers la fin de sa vie, et lorsqu'il fut à Bruxelles, d'où il prétendait dominer et diriger souverainement encore l'art français, il ne fut pas sans percevoir certains symptômes qui annonçaient la fatigue de son

règne. David allait-il être victime d'une réaction analogue à celle qu'il avait lui-même provoquée? C'est la suite obligée de l'histoire. Il allait connaître à son tour les sarcasmes d'une jeune Ecole lasse des belles statues sans vie, irrespectueuse devant ces nudités coiffées d'un casque, avide de mouvement, de couleur, de liberté. Il y avait bien des injustices dans ces insolentes attaques, mais ces injustices, David ne les avait-il pas commises à l'égard de ses devanciers? Quoi qu'il en soit, le grand artiste assista au déclin de son autorité. Et ne faut-il pas voir là une des raisons de ses intransigeances, de ses âpretés, opposées à ses allures libérales, qui étaient comme la coquetterie de sa gloire incontestée?

David fut un très grand artiste, ses chefs-d'œuvre sont des monuments de l'art français, ses erreurs elles-mêmes ont une ampleur, une force, une sorte de conviction persuasive qui les impose presqu'à l'admiration, et cependant il faut bien convenir que son Ecole est parmi les plus mornes de celles qu'ait connues la Peinture française.

Ce n'est pas Girodet-Trioson (1767-1824) qui peut aujourd'hui passionner. Cependant, après s'être pénétré du style davidien, il avait eu la prétention de se libérer de la tutelle du Chef d'École. Il quitta des yeux l'antique et s'attira les foudres du maître. La scène du *Déluge* (Musée du Louvre), exposée en même temps que les *Sabines*, au Concours décennal de 1810, prenait le caractère d'une œuvre de combat, et triomphait. Nous avons quelque peine aujourd'hui à saisir, inspiration mise de côté, les différences qui donnèrent lieu alors à de passionnées polémiques. Girodet, mal-

MUSÉE DE VERSAILLES



GÉRARD. *Murat.*

MUSÉE DU LOUVRE



GÉRARD. *Psyche et l'Amour.*

gré ses velléités d'indépendance, reste pour nous un sage disciple de David. Nulle émotion ne saisit devant ce groupe en si dramatique posture. Ce devrait être terrible et faire haleter d'angoisse, cet enlacement de vies humaines suspendues au-dessus de l'abîme, cette attente d'une chute imminente, et c'est à peine si cet exercice périlleux éveille quelque curiosité! C'est que cette grappe de formes rigides est non pas saisie sur la vie, mais attentivement copiée sur le modèle, dans une lumière qui veut être fulgurante et n'est qu'artificiellement blafarde.

Le Sommeil d'Endymion (Musée du Louvre), qui devrait être d'une grâce tendre, délicate expression d'un rêve poétique, ne révèle, lui aussi, que l'effort consciencieux d'un artiste pour idéaliser les lignes d'une figure. Et c'est ce qui manque peut-être le plus à toute cette Ecole davidienne : le mystère. Son souci de la forme, son attention à ne retenir que ce qui approche de la beauté antique, laisse échapper toutes les confidences surprises à la nature sans s'inquiéter de les enfermer dans la matière. Cette peinture manque de secrets.

Chez Girodet, elle manque aussi d'aisance. C'était un réfléchi, un nerveux, tourmenté de perfection, qui redoutait avant tout la platitude, et se donnait un mal infini pour être original. Il a d'ailleurs peu produit. David disait de lui : « Quand on regarde Raphaël ou Véronèse, on est content de soi; ces gens-là vous font croire que la peinture est un art facile; quand on voit ceux de Girodet, peindre paraît un métier de galérien! » David, d'ailleurs, fut pour cet ancien disciple, devenu un rival, sans indulgence. Ne lui disait-il

pas, devant un tableau qu'il venait de terminer pour la Malmaison et pour lequel il s'était écarté de la discipline de l'Ecole, *Ossian recevant au Walhalla les héros de tous les siècles* : « Ma foi, mon bon Girodet, je ne me connais pas à cette peinture, non je ne m'y connais pas du tout. » Et il ajoutait pour lui-même : « Il est fou! Il est fou! Quel dommage! avec son beau talent, il ne fera que des folies! il n'a pas le sens commun. »

Les folies de Girodet se traduisirent par *les Funérailles d'Atala!* Par Chateaubriand, il espérait échapper encore à David, mais il manquait de souffle. Son Atala morte est sans poids, son Chactas sans vraie douleur, son père Aubry sans pitié. Les formes restaient immobiles ; Girodet-Trioson demeurait élève de David...

Psyché recevant le baiser de l'Amour, de François Gérard (1770-1837) procède du même art. Mais ici la forme est tellement idéalisée qu'elle a perdu toute structure. A force de caresser son œuvre, de rêver d'une grâce qui fût divine, à force de simplifier pour se résumer dans une ligne parfaite, l'artiste n'a plus créé que des corps vides de chair et de sang. C'est Giraut, le sculpteur, qui, au Salon où figurait le tableau, demandait « si les côtes de Psyché y étaient peintes en long ou en large ». On imagine l'Amour, même chaste, un peu plus musclé, un peu plus humain. Le sentiment plut pourtant. On apprécia les délicatesses d'intention, l'innocence, la pureté de ces deux figures nues.

Gérard obéit à la même inspiration réfléchie et froide pour peindre *Daphnis et Chloé*, *la Bataille*

d'Austerlitz, *l'Entrée de Henri IV à Paris*, *le Sacre de Charles X*. Ces œuvres, du plus pur classicisme, étaient goûtées, mais moins que les portraits que l'artiste exposait concurremment, ce qui lui était un grand sujet de chagrin. C'est une chose bizarre! Gérard, qui était réputé un des grands portraitistes de son temps, qui vit poser devant lui tous les souverains de l'Europe, se persuadait qu'il n'atteignait pas à la vraie gloire, et il s'acharnait à mettre son espoir en de grandes pages d'histoire, composées sur ses souvenirs d'Ecole, et qui ne recevaient qu'un succès d'estime! Sa vieillesse en fut, dit-on, attristée. On retrouve là les idées de David; elles pesaient encore sur les dernières années de l'élève parvenu au faîte des honneurs. La postérité, elle aussi, a choisi, et retient comme le meilleur de son œuvre ces portraits où se dégelait son talent, ceux d'*Isabey et sa fille*, de *l'Impératrice Marie-Louise*, de la *Comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angély* (Musée du Louvre).

Gérard, créé baron par Louis XVIII, membre de l'Institut, jouissait d'une réputation universelle. Esprit brillant, cultivé, bienveillant, il fréquentait toute la société d'alors, la traitait à sa table, au Louvre, et tenait un salon, qui, au dire des contemporains, fut des plus célèbres.

Deux toiles au Louvre forcent l'attention, sinon par l'intérêt qu'elles présentent, du moins par la place qu'elles occupent. Ce sont de vastes machines qui ne passionnent plus personne. Le nom de leur auteur, Guillon-Lethière (1760-1832), un élève de Doyen, n'éveille plus même de grands souvenirs. Ce fut pourtant un rival de David. Mais il n'eut à son actif ni

les portraits, ni le *Sacre*, ni les *Sabines*. Il reste avec sa *Mort de Virginie*, son *Brutus condamnant ses fils à mort*; et ces froides tragédies, jouées sur une scène trop vaste, mouvementées sans être émues, auront de la peine, malgré leurs dimensions, à le défendre contre l'oubli.

Bien que ne sortant pas de l'atelier de David, mais de celui de Regnault, Pierre Guérin (1774-1833), fut sinon le plus parfait du moins le plus ferme représentant de l'Ecole classique. Celui-ci appliqua dans toute sa rigueur la « saine doctrine », celui-ci resta fidèle à l'antiquité, celui-ci n'eut pas même l'indépendance de Girodet, les écarts repentis de Gérard. Il ne fut pas cependant un pur tout à fait, en ce sens qu'il ne se crut pas tenu de pousser l'amour de la forme jusqu'à représenter tous ses héros nus; il en était resté aux *Horaces*. C'est la même pantomime théâtrale, la même mise en scène attentive, le même souci du geste dramatique, et c'est la même indifférence pour la couleur, la même froideur, le même art inexpressif à force d'être surveillé. Mais il y manque la marque du génie qui se trompe et se révèle jusque dans ses erreurs.

Il avait débuté presque par un coup d'éclat en exposant un *Marcus Sextus* revenant d'exil et retrouvant sa femme morte. On voulut voir dans le sujet une allusion au retour des émigrés, et le fanatisme avec lequel on accueillit l'œuvre faillit prendre les proportions d'un événement politique. L'artiste était lancé. Il donna ensuite *Hippolyte et Phèdre*, un *Orphée*, et une *Andromaque*, *l'Offrande à Esculape*, une *Didon* écoutant les récits d'Enée, une *Dernière nuit de Troie*

seulement esquissée, toutes ces œuvres dans le même goût austère, appliquées, bien conduites, dramatiques, et sans la moindre émotion.

Guérin avait été Directeur de l'Académie de France; et c'est de l'atelier de cet artiste si froid que sont sortis ces chefs du Réalisme et du Romantisme, Géricault, Delacroix, Ary Scheffer.

Avec Gros (1771-1835) on rentre dans la vie, et la vie ardente, tumultueuse, héroïque, de la grande épopée napoléonienne. C'était cependant un élève de David, convaincu, nourri de l'idéal antique, mais à qui les grandes actions, qui se déroulaient sous ses yeux, firent comprendre qu'il y avait de la gloire à exalter, de la beauté à exprimer, sans avoir recours à la laborieuse compilation d'un lointain passé qu'on connaissait mal. Mais il faut être juste, son éducation classique avait guidé ses aspirations vers un idéal, vers le goût d'un sublime, que peut-être il n'eût pas été à même sans elle de comprendre. Sa carrière prouve mieux que tous les développements combien l'antiquité avait du bon, à condition, comme il le fit, à l'heure heureuse de sa destinée, d'en sortir.

Il était dans l'atelier de David et venait d'échouer au concours de Rome, lorsque, en pleine Révolution, compromis par ses relations de famille, et terrifié par le formidable drame de sang qui se jouait à Paris, il s'enfuit en Italie, où il erra sans ressources, travaillant courageusement pour se tirer de la misère et soutenir sa mère. Une circonstance décida de sa vocation. Présenté à Bonaparte par l'entremise de Joséphine, il eut la fortune de plaire au jeune général en chef, qui l'attacha à son armée en qualité d'Inspecteur aux revues.

L'élève de David se trouvait donc tout à coup jeté en pleine action, partageant la vie des camps, suivant les combats, s'emplissant les yeux de couleur, de mouvement, vibrant à tous les héroïsmes, mêlé à toutes les horreurs de la guerre. Il peignait alors *Bonaparte à Arcole*, entraînant ses soldats, un drapeau à la main, ce beau portrait du Louvre, peint de verve, presque simple frottis, où revit avec une intensité d'accent remarquable la figure maigre, osseuse, volontaire et illuminée du héros. Cependant Gros, vers le même temps, esquissait une *Malvina pleurant aux accords de la harpe d'Ossian, son époux*, et exécutait un *Alexandre et Bucéphale*, un *Timoléon et Timophane*, tout à fait dans le goût classique. Ce n'était donc pas sans peine que se dégageait sa personnalité.

Mais ce séjour en Italie, dans le rayonnement de la gloire de Bonaparte, dans l'enthousiasme des victoires, lui avait à son insu formé une âme héroïque, et il était prêt à créer sa grande œuvre d'épopée. Cependant au Salon de 1801, il exposait encore, à côté de son *Bonaparte à Arcole*, une *Sapho à Leucade*, se précipitant dans la mer, sur laquelle il fondait de grands espoirs, et qui fit sourire Paris. On la lui pardonna en faveur de son portrait, mais, pour Gros, ce fut un insuccès douloureux. Les événements allaient heureusement lui permettre de prendre sa revanche.

Les Consuls avaient fait mettre au concours la représentation du combat de Nazareth, dans lequel Junot, avec cinq cents hommes avait si glorieusement tenu tête à six mille Turcs et Arabes. Gros, de haute main, remporta le prix. Tout le meilleur de son art se révélait avec éclat dans l'esquisse présentée par lui. Quelque

chose d'imprévu venait de surgir dans l'histoire de la Peinture française et qui annonçait des temps nouveaux.

Gros s'était documenté. Il attachait une haute importance à l'exactitude topographique, à la précision de chaque détail; et cependant ce combat héroïque était peint de verve, semblait tout vibrant d'enthousiasme, dénotait l'exubérance d'un tempérament qui enfin se livrait tout entier, et laissait s'épandre sa joie de liberté dans une splendeur douce de lumière et de couleur. Gros avait commencé l'exécution de son œuvre lorsqu'il reçut, hélas! l'ordre mystérieux de tout arrêter. On suppose que Bonaparte commençait à trouver qu'on parlait trop de Junot, que le tableau chantait trop ses exploits; et il s'inquiétait de songer à sa propre gloire. La compensation qu'il devait à Gros, ce fut la commande des *Pestiférés de Jaffa* (Musée du Louvre).

Les *Pestiférés de Jaffa*, c'est une date, comme l'avait été l'apparition des *Horaces*. Tout ce qu'avait promis l'esquisse du *Combat de Nazareth* s'affirmait dans une exécution définitive. Il n'y avait plus là un souvenir du style davidien ; c'était du pittoresque, du mouvement, de la lumière; c'était l'intérêt en apparence dispersé sur les épisodes, et cependant concentré sur cette figure de Bonaparte calme, de sang-froid, alors qu'autour de lui s'élève le cri des souffrances, et que règne l'horreur des vies agonisantes; c'était la vérité du mouvement, la réalité presque brutale, substituée à l'étude de formes choisies; c'était le rôle d'un ciel aperçu par les ogives de l'architecture et ietant sur la scène une impressionnante clarté; c'étaient,

en un mot, toutes ces trouvailles nouvelles, assemblées pour accentuer le pathétique, forcer l'émotion. Et ce sont là presque tous les éléments dont sera fait le romantisme.

L'œuvre eut un retentissant succès. Les artistes, dans une unanime acclamation, suspendaient au Salon, au-dessus de la toile, une palme, et fêtaient dans un banquet la victoire de Gros. Celui-ci encouragé, donnait, deux ans après, la *Bataille d'Aboukir* (Musée de Versailles), dont l'accueil fut encore chaleureux, moins enthousiaste cependant. Cette lutte corps à corps, choc farouche, inextricable mêlée, était d'un saisissant élan, d'un bel éclat de couleur, mais l'effet était dans son ensemble plus confus, l'inspiration s'y sentait moins libre et le métier plus appliqué.

Puis, l'année suivante, Gros peignait *Napoléon à Eylau* (Musée du Louvre), et il atteignait une fois encore au triomphe incontesté. Ce fut encore à la suite d'un concours qu'il obtint la commande de cette grande toile. Le programme mérite d'en être cité; il montre le soin que prenait l'Empereur de sa gloire et révèle le souci d'humanité avec lequel il tenait à apparaître aux yeux de la postérité : « Le lendemain de la bataille d'Eylau, l'Empereur, visitant le champ de bataille, est pénétré d'horreur et de compassion à la vue de ce spectacle. Sa Majesté fait porter des secours aux Russes blessés. Touché de l'humanité du vainqueur, un jeune Lithuanien lui témoigne sa reconnaissance avec l'accent de l'enthousiasme. Dans le lointain, on voit les troupes françaises qui bivouaquent sur le champ de bataille, au moment où Sa Majesté va passer les troupes en revue. » D'un programme si



GÉRARD. *Comtesse Regnault.*

précis, Gros tira une œuvre épique, d'un large souffle, d'une inspiration presque lyrique. C'était de la belle peinture, de l'émotion vraie et intense, une vision de réaliste avec des effets de poète. A quelle époque de notre peinture trouvera-t-on un morceau plus solidement traité, de sentiment plus profond, de contrastes plus justes, que ce groupe sombre de l'Empereur et de ses Maréchaux, sur lequel semblent peser à la fois le ciel lourd, les tristesses des misères aperçues, et cette mélancolie d'un champ de bataille, où les morts s'ensevelissent sous la neige?

Ce fut pour Gros la belle période de gloire, celle où il peignait encore ces beaux portraits du *Général Lassalle*, de *Murat*, du *Général Fournier-Sarlovèze*. Mais aussi quelle belle époque à retracer pour un peintre, héroïque et glorieuse, avec ses soldats taillés pour la bataille, étincelants dans leurs uniformes chamarrés, riches de pittoresque et de couleur!

Cependant les classiques, voyant un des leurs, et des plus brillants, leur échapper, commençaient à s'émouvoir. Qu'allait-il advenir si Gros lui-même abandonnait la grande tradition! Dans le *Napoléon à Eylau*, on blâma surtout les morts du premier plan à qui l'on ne pouvait pardonner de manquer de beauté! Mais Gros était trop en faveur encore pour s'inquiéter de ces réserves, et il donnait coup sur coup, *la Bataille des Pyramides*, *la Capitulation de Madrid* (Musée de Versailles), qui marquaient le début du déclin, puis l'*Entrevue de Napoléon et de François Ier après Austerlitz* (Musée de Versailles), qui était la bien froide relation d'un fait historique, et *Charles-Quint venant visiter l'église de Saint-Denis*, *où il est reçu par*

François Ier (Musée du Louvre), anecdote dénuée d'intérêt et sans portée.

La grande épopée napoléonienne achevée sur le désastre de Waterloo, Gros, dont la peinture s'exaltait à glorifier tant d'actions héroïques, se trouva comme dégrisé. Il n'y avait plus d'événements à la mesure de son génie; son enthousiasme tomba, et il se prit à faire un retour sur lui-même. Il s'avisa qu'il avait bien des torts à se reprocher, torts envers la doctrine dont il avait été le disciple, envers son vieux maître David, sur le chemin de l'exil, envers les camarades qui luttaient âprement pour la bonne cause. Le Classicisme avait à subir de toutes parts des assauts, et c'est quand il se trouvait ainsi menacé qu'il désertait, qu'il apportait à l'ennemi sa force, l'appui de sa réputation! Des scrupules de loyauté devaient l'engager davantage encore. De David il recevait « en dépôt » son atelier, et se trouvait être ainsi, sans l'avoir désiré, le dépositaire des idées du Chef de l'Ecole classique, le continuateur de son œuvre. D'ailleurs, comme on le pense, David, de Bruxelles, le surveillait; il lui écrivait ces mots stupéfiants, si injurieux pour l'artiste déjà glorieux : « Êtes-vous toujours dans l'intention de faire un grand tableau d'histoire? Je pense que oui. Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à des sujets futiles, à des tableaux de circonstance : la postérité, mon ami, est plus sévère; elle exigera de Gros de beaux tableaux d'histoire... Le temps avance et nous vieillirons, et vous n'avez pas encore fait ce qu'on appelle un vrai tableau d'histoire... Vite, vite, mon bon ami, feuilletez votre Plutarque et choisissez un sujet connu de tout le monde. » On croit rêver quand

on songe que ces lignes s'adressaient au peintre des *Pestiférés* et de la *Bataille d'Eylau!* Que l'on parle encore, après cela, du libéralisme de David!

Gros, courbé sous cette férule, repentant de ses chefs-d'œuvre, presque honteux de son génie, revint donc à ce qu'on appelait alors le grand art. Docilement, il peignit un *Départ d'Oreste*, esquissa une *Antigone*. Mais Gros était un artiste d'instinct; ses qualités étaient celles d'un impulsif, inhabile au raisonnement, rebelle à la discipline. Son art était tout spontané et vibrant. Il ne peignait réellement avec tous ses moyens que lorsqu'il était de verve, revenant rarement sur l'exécution, laissant le bon et le mauvais, ne prenant même pas le soin de revenir sur ces fautes de proportion qu'on lui a tant reprochées, dans *Napoléon à Eylau* notamment, où certains soldats paraissent si démesurés. N'était-ce pas demander l'impossible à cette nature ardente, sensitive, que de se dominer assez pour vivre dans l'abstraction?

Bien qu'il eût hâte de donner des gages au classicisme, il ne pouvait se dispenser cependant de traiter les grands sujets modernes dont il recevait la commande. C'est ainsi qu'il dut peindre l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême à Pauillac, le 15 avril 1815* (Musée de Bordeaux), sans grande conviction, et sans même le souvenir de sa fougue passée. *Le Départ de Louis XVIII des Tuileries*, (Musée de Versailles), l'inspira davantage : dans ces adieux du roi, sous l'éclairage des flambeaux, il retrouvait son goût du pittoresque, son don du pathétique; c'était encore une belle page d'histoire. Mais elle marquait la fin d'une grande carrière. La déco-

ration de la coupole de Sainte-Geneviève, qui lui avait été commandée par Napoléon et dont le programme, sous l'influence des événements politiques, avait subi de successifs bouleversements, ne passe pas pour être une de ses œuvres heureuses; c'est tout ce qu'on en peut dire, car elle est difficilement visible du bas de l'édifice. Les plafonds des salles des Antiquités Egyptiennes au Louvre sont de tristes allégories. Des compositions comme *Bacchus et Ariane*, *David et Saül*, faisaient sourire.

Le pauvre Gros pourtant, s'acharnait à poursuivre cette tâche ingrate de continuer un art vieilli, démodé, épuisé. Son déclin s'accentuait. Au chagrin d'assister à sa propre chute, se joignirent des malheurs domestiques. Il s'était mal marié. Aucune consolation ne le soutenait. Il se sentait attaqué par les romantiques qui oubliaient les voies ouvertes par lui, et par les classiques qui, menés par Ingres, tournaient en dérision les trop évidentes faiblesses de sa sénilité. Il se désespérait. « Je suis fini! » gémissait-il. Des œuvres comme *l'Amour piqué par une Abeille*, *Hercule et Diomède* (Musée de Toulouse), lui attiraient les sarcasmes de toute la jeunesse : *Acis et Galatée* fut un désastre. Pris de panique, affolé, Gros chercha la mort. On retrouva son corps, un jour, dans la Seine, au Bas-Meudon.

Un autre artiste, également nourri de la culture classique, avait, de son côté, réagi contre le goût de la peinture abstraite et aride, où l'art menaçait de s'immobiliser, et celui-ci était conscient de ce qu'il voulait, sûr de ses moyens, clairvoyant sur le but à atteindre, belle et saine volonté, incapable des indé-



GROS. *Portrait...*



GUERIN. *Le Retour de Marcus Sextus.*

cisions de Gros. Cet artiste était Géricault (1791-1824). Mais à peine avait-il créé quelques grandes œuvres, où se manifestaient sa force, son indépendance, que la mort le prenait; il n'avait pas trente-quatre ans.

C'est une figure sympathique auprès de laquelle on aime à s'arrêter, qui vous séduit par sa prestance et vous retient par sa loyauté. La destinée l'avait fait ardent, hardi et fort, pour lui permettre, dans une si courte carrière, de donner la mesure de son génie. Il ne fut guère compris de son temps, comme tout les novateurs, mais il ne sacrifia pas une seule de ses convictions pour atteindre la foule, se concilier les faveurs. Il voulait se faire comprendre, mériter sa gloire, sincère toujours, rêvant de faire plus beau, plus grand, de recommencer ses œuvres, pour les rendre plus parfaites. Ce fut un caractère.

Cet enthousiaste avait eu tout jeune une passion, celle du cheval. On peut presque avancer que ce fut elle qui le mena vers l'art. Du collège, de la maison paternelle, il s'échappait pour se blottir dans les écuries, vivant avec les chevaux, s'essayant à crayonner, à fixer des attitudes, à retenir la physionomie d'une bête préférée. Déjà, il saisissait toutes les occasions de galoper dans la campagne rouennaise, délirant de joie lorsqu'il avait su dominer une bête fougueuse. Ou encore, il courait les cirques, lorsqu'une circonstance l'amenait à Paris. Il faut dire aussi qu'il passait au Louvre. Cependant, il est vraisemblable que les écuyers l'emportaient encore sur les peintres de prédilection, y comprit Rubens, et il poussait l'ambition de leur ressembler jusqu'à envier leurs jambes arquées et s'imposer des jambières de bois

de sa fabrication pour se faire rentrer les genoux. C'étaient des idées et des goûts bien puérils, mais où perçaient déjà la volonté courageuse, l'ardeur passionnée, qui devaient dominer le caractère de l'homme et de l'artiste.

Lorsqu'il eut finalement démêlé sa véritable vocation, son amour des chevaux le conduisit chez Carle Vernet. Mais il est probable qu'il ne fut pas long à se lasser du parti pris d'élégance avec lequel son maître comprenait l'étude du cheval, et il le quitta pour entrer dans l'atelier de Guérin, où du moins il espérait profiter d'un enseignement plus général et plus solide. Guérin et Géricault n'étaient pas faits pour s'entendre. Ils mettaient de part et d'autre beaucoup de bonne volonté, mais l'élève avait peine à se plier à la méthode sévère et méticuleuse de son maître, qui, de son côté, s'effarouchait d'une fougue, d'une indépendance, à laquelle il ne comprenait rien. Géricault écoutait avec déférence les conseils de Guérin, puis, il courait au Louvre pour prendre directement des leçons des grands maîtres. Son travail y était acharné; ses prédilections, larges, éclectiques, allaient des Flamands aux Italiens.

Et surtout il continuait à étudier les chevaux, car cette passion ne l'abandonnait pas. Sa curiosité allait du pur sang des écuries impériales de Versailles, jusqu'à la pauvre bête fourbue qui tire sur son collier. Ses études se multipliaient. Et par ces exercices déjà pleins d'énergie, de franchise, d'une exécution savante, large, très personnelle, d'une coloration riche et puissante, il se préparait à cette belle série d'études que l'on connaît sous le nom de *poitrails* et de *croupes*.

Géricault était encore inconnu. Un incident de route, ou plutôt une impression reçue par lui un jour qu'il se rendait à Saint-Cloud, lui fournit le sujet d'un tableau. Ce fut la simple rencontre d'un cheval ardent, attelé à une carriole, et qui se cabrait dans la poussière et le soleil. La bête était superbe et la scène enthousiasma Géricault. Il en fit ce tableau qui est au Louvre : *Officier de chasseurs de la Garde.* Tout le monde a le souvenir de cette improvisation brillante, pleine de verve et de feu. Le cheval de charrette est devenu le cheval de bataille, affolé par le fracas des obus, écumant, l'œil plein de sang, qui bondit, en se cabrant, dans un mouvement d'une audace presque aventureuse. Solide, maître de lui, l'officier se retourne pour crier un ordre, enlever ses soldats. La lumière orageuse, atmosphère de combat, tombe sur ce groupe frémissant, et, par ses contrastes, accuse les reliefs, toute la mâle énergie des formes. C'était une œuvre de début et déjà tout l'art de Géricault s'y développait avec une admirable maîtrise. Géricault était un réaliste, passionnément épris du vrai, mais un imaginatif aussi, dont l'inspiration avait besoin de s'appuyer sur le réel pour prendre son élan. Sa vision alors s'élargissait, donnait à son sujet l'ampleur du style épique. Tandis qu'il brossait, avec cette belle opulence, son cavalier, dans l'arrière-boutique où il s'était installé, il se faisait amener quelques heures, chaque jour, un pauvre cheval de fiacre, qui lui permettait de reprendre contact avec la nature. « Cela, disait-il, lui remettait du cheval dans la tête. » Tout le carac tère de sa peinture s'explique par cet aveu.

Le Chasseur étonna. Dans ce jeune homme qui

débutait par ce coup d'éclat, on devinait quelqu'un, « D'où cela sort-il ? Je ne connais pas cette touche », demanda David. Géricault, quelques jours, goûta la popularité. Mais personne ne voulut de son tableau ; et il en conçut un grand découragement.

Deux ans après cependant, il exposait *Le Cuirassier blessé*. L'impressionnable artiste avait tenté d'exprimer dans cette œuvre, peinte à l'époque des revers, en 1814, le découragement, la détresse du soldat vaincu. Ce fut un insuccès. Il y avait du souffle cependant, un fort sentiment pathétique dans cette figure colossale écrasée par la défaite, se traînant douloureusement sous un ciel sinistre. Mais l'exécution parut insuffisante. Ce n'était qu'une grande ébauche, peinte trop vite. Si le cheval était encore d'un fier mouvement, la tête du cuirassier manquait de caractère, Géricault en convenait lui-même : « C'est une tête de veau avec un grand œil bête », avouait-il.

L'indifférence du public ne l'avait pas laissé insensible ; dans un coup de tête, las de produire, pris du dégoût d'affronter encore l'opinion, il s'engagea dans les Mousquetaires du roi. Sa nature mobile, nerveuse, sentait-elle peut-être aussi le besoin d'une vie d'action. Cette escapade dura trois mois. Puis, toujours pressé par la curiosité naturelle de son esprit, il partait pour l'Italie, où il s'enthousiasmait à l'étude de Michel-Ange et, ce qui est plus inattendu, de Raphaël, et même du Pérugin. Il eut cependant à vaincre la mélancolie que provoquait chez cette âme tendre l'isolement, et le travail acharné ne put lui faire oublier ceux qu'il avait laissés à Paris. Après avoir fait un projet d'une *Course de chevaux libres au Corso*, qui donna lieu à

GÉRICAULT. *Le Radeau de la Meduse.*



GROS. *Napoléon à Eylau.*

une série d'études d'une fougue, d'une sûreté admirables, il rentrait à Paris, prêt à entreprendre quelque grande œuvre.

Ce fut *Le Radeau de la Méduse*. Chez Géricault, on l'a vu déjà, c'est presque toujours d'une impression vive, d'une émotion forte, que jaillit l'idée d'un tableau. Lorsqu'un événement avait atteint sa sensibilité ou intéressé sa vision d'artiste, son imagination s'en emparait et tout de suite l'amplifiait à la mesure d'une grande action dramatique.

Géricault, comme tout le monde alors, avait été profondément ému par les récits des survivants du naufrage, et le spectacle d'épouvante s'était dressé devant lui avec une intensité saisissante. Mais si l'idée s'imposa, presque spontanément, les études préparatoires pour le choix des épisodes, la disposition de la scène, la composition, furent laborieuses, minutieuses. Il s'informa longuement, répéta les esquisses, cherchant l'effet, s'enquérant de la vérité des moindres détails. Le charpentier, survivant du naufrage, lui avait fourni une maquette exacte du radeau. Il passait des matinées à l'hôpital pour suivre les effets de l'angoisse, assister à toutes les phases de l'agonie, observer les ravages de la mort. On lui apportait des cadavres dans son atelier, devenu un répugnant charnier. Il fit un voyage au Havre pour étudier le ciel de son tableau. Mais alors, comme il se sent sûr de lui pour imaginer cette scène de désolation, d'infinie détresse ! Comme son inspiration, dégagée de l'attention du détail, devient libre, comme elle nous entraîne vers l'action, conduisant notre émotion par toutes les phases du drame, depuis cette agonie

poignante des mourants jusqu'au fragile espoir qu'éveille cette voile lointaine, à l'horizon, et vers lequel se rue, dans un frénétique appel, l'élan des survivants! Mais pour éviter la confusion ou la vulgarité d'un tel spectacle, qu'il fallait d'imperturbable savoir! C'est là où Géricault use de toutes les ressources de sa culture classique! Ces corps nus du premier plan sont de belles études académiques. Le vieillard accablé devant le corps de son fils est emprunté au *Marcus Sextus* de Guérin. Géricault n'allait-il pas voir les *Sabines* ou le *Léonidas* de David, pour se retrouver ensuite découragé devant sa toile?

Quant à l'exécution, elle a atteint dans *Le Radeau de la Méduse*, toute sa puissance. C'est l'accent qui convenait pour retracer une telle scène. Comme l'a dit justement l'historien de Géricault, Charles Clément : « C'est la lumière plus que la couleur qui chez lui joue le rôle important... il se préoccupe plus des valeurs que des tons; il cherche l'effet dans l'ensemble, l'aspect des figures baignant dans l'atmosphère, le modelé puissant, l'épaisseur de la forme... la coloration ne sort pour ainsi dire pas d'une gamme qui va du blanc au noir. C'est à peine si l'on aperçoit quelques rouges, quelques verts, quelques bleus assourdis, étouffés, perdus dans l'harmonie sombre et monochrome de l'ensemble. »

Le tableau n'obtint qu'un succès de curiosité; on n'en parla que pour railler ses dimensions ou s'indigner de la brutale réalité de la scène. Généralement on ne comprit pas. Le Gouvernement refusa d'acquérir l'œuvre, mais, pour récompenser un tel effort, il demanda à l'artiste un Sacré-Cœur de Jésus! Géricault

passa la commande à Delacroix et, profondément déçu par ces déboires, partit pour Londres avec son tableau. Les Anglais s'étant intéressé davantage à ce drame de mer, il résolut de rester au milieu d'eux. Puis, leur art le passionna ; il resta trois ans. De cette époque date le *Derby d'Epsom*.

Avec son ardeur habituelle, Géricault s'était mis à faire des lithographies, séduit par ce procédé nouveau, qui convenait si bien à ses qualités de savoir, de verve, d'invention, d'évocation rapide. On connaît ses pièces célèbres : *La Trompette de lanciers* et *Le Porte-étendard*, *Le Mameluk de la garde impériale*, *Deux chevaux se battant dans une écurie*, *Le Caisson d'artillerie*, les planches faites pour *L'Histoire de Napoléon*, *Le Retour de Russie*, *Le Pauvre homme à la porte d'un boulanger*, *Le Joueur de Cornemuse* et *La Femme paralytique*. Ce sont autant de chefs-d'œuvre.

Il était depuis quelque temps seulement revenu à Paris et venait de peindre *Le Four à plâtre*, du Louvre, lorsqu'il fit une chute de cheval qui provoqua un abcès. Tout à ses projets (il méditait de grandes œuvres, *Une Traite des Nègres, Une Ouverture des portes de l'Inquisition*) il négligea de soigner son mal et dut s'aliter. Alors une longue agonie commença pendant laquelle, encore passionné de son art, il entretenait ses amis de ses idées et des œuvres dont il avait commencé les esquisses, « et je ferai aussi, ajoutait-il, un tableau de chevaux grands comme nature, et un de femmes, mais des femmes, des femmes!... » Il y avait tout un grand rêve d'artiste dans ces paroles de mourant! Il s'éteignait dans la force de l'âge, privant

l'Ecole française d'un bel exemple et peut-être d'une direction qui lui eût été si salutaire.

Derrière ces grandes figures, se massent une foule d'artistes, pour la plupart de l'Ecole de David. Il serait superflu de tirer de l'oubli le nom de ces disciples, empressés à suivre la pensée du Maître, et appliqués à la traduire, sans toujours bien la comprendre. Il faut citer seulement Germain Drouais (1763-1788), un des élèves préférés de David et qui donnait de belles espérances ; il mourut à Rome à vingt-cinq ans, laissant la *Cananéenne* (Louvre) et un *Marius menacé par le Cimbre*, qui l'avaient mis au premier rang de la jeune génération ; François-Xavier Fabre (1766-1837) qui fut plus collectionneur que peintre, malgré des débuts heureux ; Hennequin (1763-1833) ; Rouget (1784-1869), qui travailla au *Sacre* ; Gautherot (1769-1825) et Revoil (1776-1842), exacts et froids peintres d'histoire, le premier assez heureux cependant avec son *Napoléon à Ratisbonne* du Musée de Versailles ; Granger (1779-1840), dont le Louvre conserve un assez beau portrait ; Picot (1786-1868), qui a laissé à l'église Notre-Dame-de-Lorette un *Couronnement de la Vierge ;* Paulin Guérin (1783-1855) ; Meynier (1759-1832) ; Blondel (1781-1853) ; Lancrenon (1794-1874) ; Langlois (1789-1858), zélés lieutenants de David, ou de Vincent. On retrouvera plus tard, Heim, Couder, Schnetz, Léopold Robert, Cogniet, Court.

Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), mériterait plus qu'une brève mention ; ce fut un délicat miniaturiste, un dessinateur habile et sûr, qui sut limiter ses ambitions, en retraçant les événements contemporains en des sépias, telle que cette *Revue passée au Carrousel*

du Musée du Louvre, précieux documents et d'un goût heureux.

De Riesener (1767-1828), fils du célèbre ébéniste de l'époque de Louis XVI, il reste au Louvre un beau portrait, celui de *M. Rovrio, fabricant de bronze.* A côté de lui, il faut citer Pagnest (1790-1819), un autre portraitiste de la bonne Ecole.

Abel de Pujol (1785-1861), on ne sait trop pourquoi aujourd'hui, atteignit à une plus haute réputation ; ses peintures de Fontainebleau et celles de la Bourse, à Paris, la justifient difficilement. Il fut le disciple de David dans toute la rigueur du terme. Il y eut plus de liberté chez Granet (1775-1849). Celui-ci, même à l'atelier sous les yeux du maître, regardait la nature en coloriste. Il ne lui a manqué que de l'audace, un peu plus d'autorité pour être un précurseur. Ses études de lumière dans les églises, ses effets d'intérieur, ses notations de contrastes, forment une note très à part dans la peinture des premières années du siècle. Son *Intérieur d'une salle d'asile*, au musée d'Aix, est un charmant tableau de mœurs, familièrement présenté. Il n'y a que Martin Drolling (1752-1827) qui puisse alors lui être comparé. Mais il est si peu Français! Il est né près de Colmar et va chercher son inspiration auprès des peintres hollandais. Toute sa manière appliquée, soigneuse, peut être connue par cet *Intérieur de cuisine* (Musée du Louvre), qui est d'ailleurs d'un joli sentiment et d'un ingénieux arrangement.

Boilly (1761-1845), après une longue éclipse, a retrouvé une vogue méritée. Ses petits tableaux de genre, d'une exactitude très serrée, contenant un

grand nombre de figurines, soigneusement peintes et d'un mouvement amusant, sont de charmantes pages de mœurs où revit pour nous toute l'époque du début du siècle. C'est de la peinture spirituelle et délicate d'observation. Il est seulement dommage qu'elle n'ait pas échappé à cette manière lisse et glacée qui était de mode alors, car rien n'est moins compassé, moins froid que l'animation de ces sujets populaires, ces scènes de rues. Qu'y a-t-il de plus amusant que cette *Arrivée de Diligence*, que le Louvre fait si bien d'exposer? Boilly a peint en outre, avec une facilité et une sûreté remarquables, un nombre incalculable de petits portraits qui, eux aussi, reviennent peu à peu en faveur. Tout près de lui, il faut citer Xavier Le Prince (1799-1826), mort trop jeune et qui a peu produit, mais qui est aussi un charmant historien des mœurs de l'empire.

Carle Vernet (1758-1836), plus peut-être à cause du nom qu'il porte que de son talent, offre plus de surface. Riche, spirituel, il fut un homme élégant et un brillant écuyer. Son art le confesserait; il révèle son souci de la mode et son goût du cheval. La bête qu'il dessine est celle qu'il monte au bois le matin, fine, élancée, nerveuse; elle a des grâces et des coquetteries d'allure. C'est elle qu'il attelle aux légers équipages, aux chaises de poste, et dont les grooms maîtrisent avec peine l'ardeur, avant le départ. C'est un type auquel il se tient; le dessin, maigre et sec, en vient de lui-même au bout du crayon. Vernet, quand il veut se distraire du sport regarde le monde, et sa tournure d'esprit le porte à le caricaturer, mais toujours assez superficiellement. Ce seront les modes ex-

travagantes des *Incroyables* et des *Merveilleuses* sur lesquelles s'exercera sa verve, ou les scènes pittoresques de la rue qui retiendront son observation. Il fut aussi cependant peintre de chasses et de batailles, qui, les unes et les autres, devenaient sous son pinceau érudit, des relations officielles, mais elles sont loin d'être la meilleure partie de son œuvre. Ses bons mots étaient célèbres. Le dernier qu'il fit — il est vrai que c'était sur son lit de mort — fut un peu triste : « C'est singulier comme je ressemble au Dauphin! Fils de roi, père de roi... et jamais roi! » Si son orgueil de père l'aveuglait un peu, il était pour lui, cruellement clairvoyant.

Robert Lefèvre (1756-1830), avait peint des tableaux mythologiques et historiques, mais il ne survit guère que par ses portraits. Grâce à un talent attentif, consciencieux, il put rester toute la durée de l'Empire, puis sous la Restauration, portraitiste quelque peu officiel. Son œuvre, considérable, fait défiler tous les membres des familles impériale et royale, toutes les autorités, toutes les notabilités du début du siècle. C'est un historien précis et peu ému.

Il y a plus de mouvement, de spontanéité, dans l'œuvre du général Lejeune (1775-1848). Il ne s'était pas contenté d'être un soldat plein de courage et d'audace, un de ces braves qui firent toutes les guerres de l'Empire et suivirent la fortune de Napoléon, il fut un peintre exact, aimant à faire revivre ses souvenirs, à retrouver l'ardeur des batailles, dans lesquelles sa bravoure l'avait jeté. C'était presque pour lui, aux heures de repos, le moyen de se retremper dans l'action. Lejeune travaillait d'après des croquis pris sur

le vif; malheureusement son pinceau refroidissait, dans une peinture lisse, la fougue des souvenirs. Ses épisodes militaires n'en sont pas moins des pages précieuses et d'une réalité inaccoutumée à cette époque.

MUSÉE DE VERSAILLES



GAUTHEROT. *Napoléon à Ratisbonne.*

MUSÉE DU LOUVRE



BOILLY. *Arrivée de la diligence.*

Prudhon.

Tandis que l'Ecole de David s'appliquait à compiler l'antiquité, un artiste, qui s'était formé à peu près seul, en dehors de toutes les coteries, retrouvait par instinct la beauté de la Grèce ancienne et l'animait de son génie. Prudhon est un isolé en son temps. En lui s'attardent les grâces, la volupté du XVIII[e] siècle — David l'appelle avec un peu de mépris « le Boucher ou le Watteau de son temps » — et cependant son art s'est épris du goût de la forme, de l'idéal poursuivi par tous les peintres de ce début du XIX[e] siècle. Ce n'est pas un artiste de transition ; on ne lui trouverait par d'ascendant direct, et il n'aura pas un disciple. Son génie est d'ailleurs trop personnel, pour éveiller le sentiment d'un souvenir ou d'une promesse. Il ne semble pas qu'il puisse passer de mode. Son nom n'a pas soulevé de batailles ; il n'a inquiété personne. On a laissé cet art, fleuri un peu mystérieusement, s'épanouir dans l'ombre enveloppante et presque sacrée, où rayonne sa divine beauté.

Prudhon est l'homme qu'on attendait, âme sensible, impressionnable, cœur tendre, sans détours. Il a les faiblesses de la bonté, les imprévoyances du rêveur ; il connaît aussi toutes les douleurs des caractères sans défense. Il n'est point de ceux qui démentent les confidences de leur peinture. On ne s'étonne pas de

ses ardeurs, on attendait ses grâces de sentiment.

Il n'était pourtant que le fils d'un tailleur de pierre, le treizième enfant. La vie lui fut dure de bonne heure. Jeune encore, il perdit ses parents, et la mort de sa mère, qui l'enveloppait de sa tendresse, lui fut surtout cruelle. Il eut quelques années de vraie misère. Grâce cependant à la protection du curé de Cluny, il put obtenir d'être reçu par les moines de l'Abbaye. Là, au milieu des trésors amassés dans l'église, il sent s'éveiller son âme d'artiste. Devant ces vitraux qui l'éblouissent, ces tableaux anciens qui parlent leur langage naïf et si clair, devant ces statues qui sortent de cette ombre impressionnante, le besoin d'abord confus d'exprimer, de confier ce qu'il comprend, se fait en lui chaque jour plus impérieux. Alors il dessine, il taille le bois, il s'ingénie à colorer ses croquis et ses images, et comme il s'entête à vouloir retrouver l'éclat des peintures qui l'émerveillent, un moine qui l'observait lui dit : « Vous ne réussirez pas, mon enfant, ils sont peints à l'huile. » Prudhon ne se décourage pas et trouve les secrets de la peinture à l'huile. Il avait, enfant encore, inventé tous les moyens d'expression de l'art...

Convaincus par un tel prodige, les moines de Cluny décidèrent de laisser suivre à leur protégé sa vocation, et ils le confièrent, à Dijon, à l'école de dessin de Devosge. Là le baron de Joursanvault, la providence des jeunes artistes, lui commandait quelques travaux, et, sur ses instances, lui donnait les moyens d'aller à Paris, pour terminer ses études. Il n'y resta que trois ans ; la misère l'en chassait. Le voici donc de nouveau à Dijon. Il concourt pour le prix institué par les Etats

de Bourgogne et est menacé d'y échouer; car il faut rapporter ce trait qui peint bien Prudhon : ayant entendu un candidat, qui travaillait à ses côtés, se lamenter sur la faiblesse de sa composition, il prend pitié de cette détresse et achève le concours de son voisin. Celui-ci eut le prix, et il fallut que, pris de remords, il avouât la supercherie pour que Prudhon pût partir pour l'Italie. Il y resta cinq ans.

Raphaël l'avait d'abord enthousiasmé. Puis Léonard de Vinci l'enivra. Il avait des joies délirantes à découvrir le grand artiste. Il ne devait jamais renier son maître. Léonard et Corrège devaient être les grands éducateurs, les inspirateurs de son art.

Il vivait dans la solitude, ne cherchant point le monde, redoutant les intrigues, évitant les protections. « Lorsqu'on connaît beaucoup de gens auxquels on est obligé de faire sa cour, écrivait-il alors, on se gâte, on perd son caractère, sa façon de voir; on devient uniforme, petit, mesquin en les fréquentant, on ne veut chercher qu'à leur plaire et on ne fait plus que comme tout le monde, triste dénouement... » Et ce qui est admirable, c'est qu'en effet il se dérobait aux avances que lui attirait son jeune talent. Il travaillait. D'abord, il fallait qu'il s'attelât à la copie du grand plafond de Pierre de Cortone qui était son travail de pensionnaire des Etats de Bourgogne. Puis, il se pénétrait de l'harmonie de la beauté antique, il se passionnait à comprendre, à s'assimiler le génie des grands modèles de la Renaissance, et rêvait de fortes et belles œuvres dont il exprimait la pensée, en quelques traits qui était tout une évocation, sur ses albums de confidences.

Maître de son talent, ardent, prêt à entreprendre ses grands projets, il arrive à Paris. Mais que de déboires, de tristesses l'y attendent! Son premier malheur est d'y retrouver sa femme; car Prudhon s'était marié. C'était lors de son séjour à Dijon, peu de temps après qu'il eût quitté la paisible retraite de Cluny. Son cœur faible, avide de tendresse, sans défiance, s'était laissé prendre au mirage d'un amour qu'il crut éternel. Il n'avait pas vingt ans. Il mit son point d'honneur à régulariser cette malheureuse liaison. Ce fut un de ces pauvres mariages sans éléments de bonheur, sans rencontre d'âme, sans même la ressource de l'estime réciproque, une de ces unions de misère, qui menacent de compromettre tout une vie, brisent les espoirs et l'élan d'une jeunesse confiante. Prudhon sentit cruellement à Paris toutes les charges de son ménage sans joies. Il fallut vivre. Trois enfants étaient nés. Sa femme, à peine consciente de son génie, était incapable de comprendre le sacrifice qu'il faisait de ses rêves, et ne songeait pas même à adoucir l'amertume de cette misère. Prudhon fut vaillant; il fit du métier. Et dans les vignettes qu'il dessinait, dans les prospectus, les en-têtes commerciaux, les motifs de boîtes de confiserie, il mettait tout le charme de son art, il enfermait la magie de son crayon, la force de son style. Une miniature à peindre, c'était une chance heureuse; un pastel, une aubaine. Ses délassements, c'était encore de jeter sur une feuille de papier bleu un dessin, mais où, librement, il esquissait la composition qui s'imposait à sa pensée et qui se développait, avec un mouvement délicieux, dans un rayonnement de lumière. Car même dans



PRUDHON. *Le Christ en croix.*



PRUDHON. *L'Impératrice Joséphine.*

ses croquis, sous la caresse des blancs, la lumière coule, sur les belles formes féminines, comme une volupté. Sous les indications du crayon, naît un des plus tendres et des plus suaves poèmes de beauté qui ait été imaginé.

Prudhon, épris de la forme, retrouve, dans son rêve païen, le délicieux cortège des déesses, qui, à l'appel de son génie, se lèvent du sol de la Grèce, vivantes, avec des grâces, des coquetteries, presque des abandons, que leur immortalité auraient empruntés au XVIIIe siècle. Et sortant de l'ombre douce des fonds de Prudhon, les voici qui paraissent, baignées du rayon qui semble les avoir ressuscitées. Et c'est miracle de voir avec quelle simplicité de moyens ces jolis corps sont modelés et s'enveloppent vaporeusement, et comme le trait reste ferme pour être moelleux, et souple pour exprimer la force! C'est l'époque de quelques-uns de ses plus beaux dessins : *Andromaque embrassant Astyanax* (Louvre), *L'Amour réduit à la raison*, *Le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser*, les compositions pour *Daphnis et Chloé* et pour *L'Art d'aimer*, de Bernard.

Malgré son ardeur à lutter contre la mauvaise fortune, malgré l'aubaine de ces quelques travaux, il était encore obligé de fuir Paris, et de se réfugier en Franche-Comté. Puis des pastels lui ayant fait gagner quelque argent, il rentrait dans Paris, décidé à percer quand même, à vaincre sa lamentable chance. Mais n'est-ce point poignant de voir cet admirable artiste se débattre avec la misère, et perdre un temps pendant lequel il eût pu créer tant de chefs-d'œuvre?

Il avait plus de quarante ans lorsqu'il exposa sa première grande œuvre peinte : *La Sagesse et la Vérité descendant sur la terre* (Louvre). Cette allégorie le sortait enfin de l'ombre. Il peignait ensuite le charmant plafond des Antiques, au Louvre : *Diane implorant Jupiter*, puis une frise : *Les Vendanges* (musée Condé), des peintures décoratives représentant *La Richesse*, *les Arts*, *les Plaisirs*, *la Philosophie*, dont les cartons sont au Louvre. Enfin, en 1808, paraissaient *La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime*, et *l'Enlèvement de Psyché par l'Amour*, qui soulevaient l'admiration et commençaient la gloire de Prudhon.

Il est peu d'œuvres aussi célèbres et que la gravure ait plus popularisées. C'est que leur beauté est indiscutée. Tout un génie, un des plus séduisants de l'art, s'y confie, s'y livre, dans une belle et émouvante harmonie. Dans l'œuvre destinée au Palais de Justice, le pathétique du sentiment, le charme éblouissant de l'exécution s'associent d'une manière imprévue pour évoquer cette puissante et dramatique vision des déesses vengeresses glissant de leur vol silencieux dans la nuit, attachées à la fuite de l'assassin, éperdu de terreur, tandis que, dans la sérénité d'une clarté de lune, repose le corps d'Abel, merveille de modelé. Quels superbes contrastes Prudhon peut tirer de toute cette ombre, péniblement pénétrée des lueurs de la torche et dans laquelle s'enfonce le criminel, et de cette lumière rayonnante, qui vient couler sur le mort et lui donner une beauté radieuse ! Quelle saisissante conception ! Quelle trouvaille de génie !

Là, au contraire, dans la *Psyché*, c'est toute la tendresse de l'artiste, tout ce qui, en lui, s'émeut volup-

tueusement devant la beauté féminine, qui s'exalte et conçoit comme l'idéale glorification d'un corps de femme. On sait la grâce exquise qu'il sut mettre dans cet abandon complet de Psyché, soulevée, entraînée par les zéphyrs, et toute baignée de lumière. Autour d'elle, c'est le mystère de l'ombre, une ombre qui s'est recueillie sous les grands arbres, dans la solitude des bois sacrés. Ses voiles, écartés par le vent, flottent autour d'elle. On devine que le pinceau a amoureusement caressé, de sa peinture fluide et moelleuse, ses belles chairs aux tons argentés. Le visage, dans une jolie pudeur, a cherché, sous l'abri du bras levé, une pénombre où il se modèle délicieusement. L'expression tient tout entière dans le sourire, le sourire ému et ravi, pénétré de volupté. Prudhon le retrouvera. Peu à peu le type de ses figures s'était fixé, avec, comme on l'a dit « leurs arcades sourcilières profondes, et leurs grandes bouches qui prêtent à la fois à la force, à la rêverie, à la tendresse ».

Est-ce que l'artiste, qui avait créé cette parfaite harmonie de formes, n'était pas plus près de la beauté souveraine que l'Ecole si réfléchie de David? Et celui-là ne méprisait pas son métier de peintre, de coloriste! Il était même si fort préoccupé d'assurer la stabilité de ses effets, qu'il se livrait à des recherches, à de hasardeuses combinaisons, qui ont au contraire compromis la conservation de ses tableaux. Dans leur belle étude consacrée à ce grand maître, les Goncourt nous disent : « Très préoccupé de la première préparation, Prudhon peignait souvent sur des toiles au fond brun rouge qu'il frottait à peine d'une ombre violacée dans

l'ombre des figures, et qui, avec leur ton vierge et épargné par le pinceau, modelaient, et comme d'elles-mêmes, la paupière, la prunelle de l'œil, la retraite du nez, les lèvres, le dessous du cou... » Puis ils ajoutent : « L'originalité, la force, la marque du génie de Prudhon est d'aller toujours de l'intérieur à l'extérieur de sa figure. C'est le dessin de la lumière qu'il cherche avant tout sur le corps humain : le rayon, voilà sa ligne. »

Le peintre de ces grandes œuvres se retrouve encore dans *Vénus et Adonis* (collection Wallace); dans ce chef-d'œuvre de grâce souple et légère, de jeunesse, si coloré dans sa tonalité sobre : *Zéphyre se balançant sur l'eau*; ou encore dans ces beaux portraits, ceux de *Mme Copia*, *de Bruun-Nergaard*, de *Marie-Marguerite Lagnier* (Louvre), cette délicieuse figure de petite fille, dans les gammes blondes, *de Mme Jarre*, un des plus rares morceaux de Prudhon, de *l'Impératrice Joséphine* (Louvre), qu'il représentait dans le cadre intime du jardin de la Malmaison, abandonnée à sa rêverie, dans une pose charmante de grâce allongée et familière, la longue robe empire coulant sur le corps, dont elle dessinait la ligne souple, une œuvre qui se sauvait avec esprit de la froide représentation officielle.

Prudhon était, en effet, parvenu aux honneurs. Devenu le familier de la Cour, protégé par l'Empereur, apprécié par les femmes, qui goûtaient les voluptés de son pinceau, il avait été, après le divorce, nommé professeur de dessin de la nouvelle impératrice, Marie-Louise, dont il faisait également le portrait. On avait recours à lui pour dessiner le berceau et la toilette du



PRUDHON. *L'enlèvement de Psyché.*

futur Roi de Rome. Napoléon l'avait décoré. L'Institut lui ouvrait ses portes.

Une séparation l'avait enfin privé des emportements de sa femme, du scandale perpétuel qu'elle apportait chez lui. Ses scènes, ses violences rendaient impossible la vie en commun, et troublaient jusqu'à la tranquillité des artistes qui, à la Sorbonne, avaient leur atelier contigu au sien. Prudhon avait, plus que tout autre, souffert de ce mariage tourmenté, de cette absence d'affection à son foyer. Déjà, alors qu'il était jeune encore, il avait vécu un frais et assez puéril roman de cœur. Reçu par les Fauconnier, une famille de braves gens, il s'était épris de leur fille Marie, et, entre les deux jeunes gens, presque inconsciemment, s'était ébauchée une fraîche idylle. Ce fut un amour tendre, délicat, à peine avoué. Il lui dédiait ses dessins, elle croyait garder son secret. Et c'était si doux pour lui, le parfum de cette fleur de sentiment, qu'il s'en laissait pénétrer, sans oser confesser qu'il était marié... Il fallut bien à la longue en venir à cette révélation qui fauchait la fleur fragile!

Vers la fin de sa vie une nouvelle consolation lui était venue. Une femme vint animer son foyer désert, consoler ses tristesses, encourager son génie. Mlle Mayer fut la muse de son art. Passionnée, sentimentale, tendre et rêveuse, elle apporta de la douceur, de la gaieté, du dévouement, de l'abandon confiant, dans cette vie qui n'avait connu que la tension des années besoigneuses et les orages de l'intimité domestique. Mlle Mayer était son élève, et il faut imaginer la ferveur de tendresse avec laquelle Prudhon suivait ses travaux, guidait son talent, essayait de lui souffler son génie. Ses tableaux

que le Louvre a conservés, *La Mère heureuse*, *la Mère abandonnée*, *le Rêve du bonheur*, révèlent cette étroite collaboration entre le Maître et l'élève.

Prudhon avait soixante-trois ans, lorsque le malheur de nouveau s'abattit sur lui. Son amie, dans un moment d'égarement, dans l'exaltation d'une tendresse qui se croit menacée, se coupa la gorge avec un rasoir. Ce fut pour Prudhon l'écroulement de son bonheur. Sa vie était brisée. Elle se prolongea deux ans encore, douloureuse, solitaire, revenant sur les souvenirs, appesantie sous ses regrets. Accablé, las de peindre, indifférent à sa gloire, il ne trouvait la force de reprendre ses pinceaux que pour terminer ce tableau de *la Famille malheureuse* que Mlle Mayer avait laissé inachevé...

Il retrouvait cependant une énergie soudaine, une ardeur de fièvre, pour créer une dernière œuvre, son *Christ en Croix* du Louvre, où vibraient toutes ses souffrances, son infinie désolation. Ce Dieu expirant dans les ténèbres, le désespoir effondré, l'anéantissement de ceux qui gémissent au pied de la Croix, toute cette surhumaine douleur qui monte de la nuit vers la lumière du ciel, comme un appel de pitié, c'était la détresse de Prudhon qui s'exprimait par son génie. Il était là tout entier, comme une âme peut être dans un sanglot.

La mort le prenait enfin : « Ne me pleurez pas, c'est mon bonheur », soupirait-il encore en s'éteignant.

Ingres et Delacroix.

Voici deux grands artistes qui ont occupé de leur activité, de leurs idées, de leur puissante personnalité, une grande moitié du XIXe siècle, et que, par ce goût des contrastes qui permettent les classifications simplifiées, l'on a toujours associés pour les opposer l'un à l'autre. Durant toute leur vie, et la courte postérité qui s'étend derrière eux, il a fallu qu'ils fussent les chefs de deux Écoles ennemies, irréductibles adversaires. On les en avait eux-mêmes convaincu. Il fallait être pour l'un ou pour l'autre. Les classiques tenaient pour Ingres, Delacroix menait les romantiques. Les deux camps, mettant en avant leurs porte-drapeaux, les poussaient l'un contre l'autre, et derrière eux s'injuriaient. Bien entendu les intérêts personnels, se couvrant de prétendus dévouements au salut de l'art, envenimaient ces rivalités. On s'étonne un peu aujourd'hui de ces luttes si âpres, de ces excommunications entre artistes. Ces batailles passionnées nous paraissent bien vaines, comme ces actions vues de loin et de sang-froid, hors du danger et de l'atmosphère guerrière. Mais c'est de l'histoire, et il faut bien faire l'effort de pénétrer cet état d'esprit, qui rendait les artistes d'alors acharnés à s'accuser de pétrifier l'art ou de le corrompre.

Il est instructif de s'informer auprès des contem-

porains eux-mêmes des origines de ce mouvement des idées aux environs de 1820. Le sage Delécluze, qui a laissé de précieux renseignements sur les artistes de son temps, sans cacher ses évidentes préférences pour l'École de David, va d'abord nous donner une définition des mots, avec la signification qu'on leur donnait alors : « Depuis quelques années, en France, on désigne par le mot *classique*, tout peintre sans imagination, qui fait profession d'imiter machinalement les ouvrages de la statuaire antique ou ceux des maîtres du XVI[e] siècle. On va même jusqu'à donner ce nom à ceux qui exécutent leurs travaux d'après la théorie et la pratique des anciens. Enfin, on stigmatise particulièrement de ce nom les imitateurs maladroits du peintre David. — *Romantique.* Mot emprunté à la langue anglaise où il veut dire sauvage, inculte, romanesque, faux. On ne sait pas encore au juste ce que l'on entend à présent par la peinture romantique. Toutefois, par l'inspection comparative des ouvrages faits par les artistes dits romantiques, on peut juger que, dans leur théorie, le coloris et l'effet sont placés en première ligne parmi les moyens d'imiter et d'agir sur les spectacteurs. Tandis que l'expression des formes est négligée comme un accessoire presque insignifiant. En conséquence de ce système, les romantiques repoussent l'étude de la perspective, du dessin, de l'anatomie et du modelé, comme conduisant à des résultats trop mathématiques et contrariant la marche, l'essor du génie... » Et Delécluze complète cette définition de termes qu'on était toujours prêt à se jeter au visage, par cette petite remarque ironique : « Les épithètes de classique ou de romantique, que se donnent les

peintres, ne sont pas précisément des compliments. »

Puis, Delécluze va nous exposer ainsi le départ du mouvement romantique en art. Gros, malgré ses repentirs, Géricault, malgré sa mort trop tôt survenue, avaient ébranlé la discipline à peu près généralement subie jusque là. Grâce à eux, « le grand coup était porté contre les éléments matériels qui servaient de premiers remparts à la doctrine de David. Le nu était proscrit, le beau rejeté, et le choix des sujets antiques absolument condamné ». Puis la jeunesse, inquiète, désorientée, tourmentée par le désir de suivre une direction nouvelle, était prête à subir toutes les influences qui lui venaient du dehors. Elle se laissa gagner par le mysticisme que nous apportait l'Allemagne, avec ses invasions, et s'enthousiasmait pour « la poésie tour à tour sauvage, tendre et ironique de Byron ». En même temps, Walter Scott, par la vogue dont il jouissait en France, substituait, au goût de l'histoire archéologique et savante, l'attrait de l'anecdocte appuyée sur une érudition plus générale et pittoresque, et mettait à la mode le moyen âge. La jeune École, encouragée, se sentait alors assez forte pour renier l'enseignement qui lui avait été imposé, et prenait témérairement son élan.

Delécluze a omis de noter bien des signes qui annonçaient, préparaient cette évolution des idées : ce goût de l'exotisme rapporté des campagnes lointaines, et mis à la mode par les poètes; la découverte de la nature faite par Chateaubriand; la grandeur de l'épopée impériale qui avait enflammé les enthousiasmes; et, par réaction, cet ardent besoin de liberté qui agitait la jeunesse et l'entraînait à rejeter toutes les

entraves, jusque dans le domaine de l'art. Mais ce n'est pas en quelques lignes qu'on peut retracer toute l'histoire de la querelle où se déchiraient les classiques et les romantiques...

Aujourd'hui que toutes ces luttes sont épuisées, on s'aperçoit simplement que dans notre admiration il y a une place égale pour les deux artistes qui ont le mieux signifié les deux tendances. Pourquoi s'excluraient-ils? On en arrive à s'étonner qu'on ait pu si longtemps se contenter des étiquettes qu'on collait à leurs noms : classique pour l'un, révolutionnaire pour l'autre. Des artistes comme eux ne se peignent pas d'un mot, surtout lorsque ce mot est tout près d'être impropre. Ingres en effet avait montré bien des audaces, pour l'époque, et l'on trouverait, chez Delacroix, bien des goûts de classique.

La vie d'Ingres est un bel exemple de fermeté, de courage, non seulement dans la lutte, mais dans les tristesses des années de misère. On ne lui connaît pas dans sa longue carrière d'artiste, pourtant difficile, longtemps besoigneuse, et toute de bataille, une concession d'idée, une hésitation de volonté, un compromis de conscience. Son portrait, tel que nous le connaissons, peint par lui-même pour le Musée des Offices, est tout en énergie froide, raisonnée. Le regard embusqué dans l'ombre des yeux profondément enchassés, grave, sévère, presque lourd de volonté, semble retenir comme des éclairs de violence. Les traits sont nets, accusés, mâles. Nulle préoccupation de douceur ne s'y révèle. Si un demi-sourire semble prêt à détendre la ligne de la bouche, on devine qu'une force souveraine, presque têtue, est intervenue pour

l'effacer, et faire apparaître ce masque avec les seuls accents de l'énergie, de l'ardeur combative, de la certitude. Il peignait pour la postérité; même dans la mort, il tenait à affirmer encore ses convictions. Ce fut presque un exalté dans la défense de ses idées. Il avait le défaut de ses qualités, c'est-à-dire l'intransigeance, l'âpreté au combat, une fougue ardente à imposer ses admirations, qui, dans sa vieillesse obstinée, l'entraîna à malmener ses contradicteurs, et à lancer à ses adversaires de retentissantes apostrophes.

Ingres était né à Montauban en 1780. Son père, ornemaniste, sculpteur, architecte, médiocre et obscur, eut l'esprit de ne pas contrarier une vocation qui se manifestait impérieusement, et l'envoya à Toulouse travailler sous la direction de Roques. Mais c'était le temps, où il fallait avoir passé par l'atelier de David, et, malgré le solide enseignement qu'il recevait de son maître, Ingres s'achemina vers Paris. Tout de suite, avec cette netteté de décision qui ne l'abandonna jamais, dans cet atelier turbulent, où l'art le moins passionné, le moins irritant qu'on ait connu, soulevait des luttes épiques, il prit position entre les partis, entre ceux qui affirmaient la nécessité de remonter jusqu'aux Primitifs anciens, aux Grecs d'avant Phidias, pour arriver à la vraie source de l'art, et les avancés que le moyen âge attirait. Travailleur obstiné, il se mêlait peu aux graves discussions qui agitaient l'Ecole, et faisait peu parler de lui. Le maître et l'élève ne tardèrent pas cependant à se brouiller. Leur personnalité, leur vanité, leur même ténacité de caractère, ne pouvaient longtemps s'accommoder.

Il obtenait le prix de Rome en 1801, mais la situa-

tion financière d'alors ne permettait pas de subvenir aux frais de séjour des pensionnaires en Italie, et Ingres ne put partir. Il était trop passionné déjà des grands maîtres italiens pour ne pas considérer ce départ suspendu comme un simple retard, et il employa cette période d'attente à se former par l'étude, à tâtonner, chercher la véritable expression de son art, d'abord soumis à l'influence de David, puis séduit de plus en plus par les Primitifs, féru d'archéologie, curieux d'exotisme oriental. Déjà, il s'affirmait un maître, en pleine possession de sa personnalité et de ses beaux moyens, en ces portraits qui sont parmi ses chefs-d'œuvre : *M. et Mme Rivière*, *M. Bochet*, *la belle Zélie*. Mais il n'attendait toujours que l'occasion de partir pour l'Italie. Et quand il eut pu enfin satisfaire ce passionné désir, il y resta dix-huit ans.

De cette période de sa vie (1806-1824) datent la plupart de ses grandes œuvres. C'était presque le manifeste de son esthétique, au début de son séjour à Rome, que *l'Œdipe expliquant l'énigme du Sphinx* (Musée du Louvre). Il remontait au principe de l'art de David : le sujet est tiré de l'antiquité, Œdipe est nu, la forme est sertie par un dessin rigoureux, impeccable; mais si l'inspiration remonte à l'antiquité, elle ne s'asservit pas à l'art de la statuaire ; si la forme est choisie, elle n'est pas idéalisée. Le corps d'Œdipe est copié sur la nature et ne présente pas le caractère impersonnel des héros du *Léonidas*. La tête est fortement individualisée. C'est presque un portrait. Déjà suspect aux purs Davidiens, Ingres s'offrait à leur indignation. Ne constatait-il pas lui-même la rupture avec son chef d'École, lorsqu'il écrivait : « Quant à



INGRES. *La Source.*

David, laissez-le ; j'ai mes grandes raisons pour n'avoir jamais avec lui aucune espèce de contact, et je désire seulement qu'il voie mes ouvrages à l'Exposition. » Les mêmes soucis se révélaient encore dans *Thétis implorant Jupiter*, du musée d'Aix, dans *Virgile lisant l'Enéïde.*

Mais d'autres tendances se manifestaient chez Ingres, sollicitaient ce puissant artiste, ardent à s'éprendre de toutes les formes du beau, et elles rendent difficile un groupement de ses œuvres. C'était l'attrait qu'exerçait sur lui l'art précis, attentif et précieux, des Primitifs, et sous l'influence duquel il peignait *Françoise de Rimini* (Musée d'Angers) qu'on dirait arrachée d'un manuscrit enluminé du xv[e] siècle, *L'Entrée de Charles V à Paris*, avec son fonds minutieusement étudié, plein de détails menus, pittoresques, et même *Roger délivrant Angélique* (Musée du Louvre), au moins pour l'archaïsme du chevalier tout armé. On avait cru assez le stigmatiser en lui lançant cette injure de « gothique » ! C'était aussi le goût qu'il prenait de l'anecdote historique, non pas la page d'histoire comme il va tant s'en conter, démesurément agrandie et rapportée avec liberté, mais le fait appuyé sur les documents, étudié avec sa méthode de rigoureuse exactitude, avec son constant souci de réalité. Dans cet esprit, il peindra *Le Duc d'Albe à Sainte-Gudule*, *La Mort de Léonard de Vinci*, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *L'Arétin chez le Tintoret*, *Don Pedro de Tolède baisant l'épée de Henri IV*, pour lequel il manifestait un si grand faible. C'était surtout son acheminement vers Raphaël, vers ce maître divin « qui avait posé les bornes éternelles et incontestables du sublime

de l'art ». Depuis qu'il l'avait approché avec ferveur, il s'était converti à son culte, et il ne devait plus jamais renier sa nouvelle religion. C'est sous son inspiration, après de longues méditations dans les chambres du Vatican, qu'il avait donné *Raphaël et la Fornarina*, *La Chapelle Sixtine*, *Saint Pierre recevant du Christ les clefs du Paradis* et surtout *Le Vœu de Louis XIII*, qui devait être le grand événement de sa vie d'artiste, le tirer de l'ombre et de la misère.

Car malgré tant d'œuvres créées, malgré un labeur acharné, une ardeur qui ne connaissait pas le découragement, malgré des amitiés qui lui restaient fidèles par respect pour son caractère, Ingres ne pouvait vaincre la mauvaise chance, la pauvreté, que sa vaillance supportait avec tant de dignité. Aurait-on cru qu'il dût, pour vivre, prodiguer ces dessins à la mine de plomb qui étaient autant d'incomparables chefs-d'œuvre, et qu'il lui fallût de Rome fuir la misère, avec l'espérance d'un refuge à Florence, où hélas! sa situation devait être pire encore.

Les tableaux qu'il exposait à Paris ne passaient cependant pas inaperçus. Bien loin de là, on se battait devant eux, mais jamais pour les défendre. Les classiques ne lui pardonnaient pas d'avoir renié la doctrine davidienne; les romantiques lui reprochaient son goût de l'antiquité, du style, et son indifférence apparente de la couleur. Plus que tout autre cependant l'art d'Ingres était digne de faire l'union des partis; il se fit honnir par l'un et par l'autre, ce qui est humainement plus logique.

Ne devaient-elles point pourtant s'imposer à leur admiration commune, ces figures de femmes, *Odalis-*

que, *Baigneuse*, *Source*, dont la forme est comme emprisonnée par le trait qui la serre, l'étreint, on ne peut dire amoureusement, car presque toute tendresse est absente de l'art d'Ingres, mais avec une sorte de passion froide et presque cérébrale ? Il ne faut point demander au pinceau d'Ingres, dans la *Source* excepté, de s'émouvoir aux charmes secrets de la chair, à ses voluptueux modelés, à ses frissons d'épiderme, à tout ce qui la rend mystérieuse et vivante ; toute la caresse de son art s'attarde sur la ligne qui, dans cette *Odalisque* couchée, si lisse de métier, si aigre de couleur, prend comme une volupté de souplesse, et qui, dans la *Baigneuse*, se plie aux contours harmonieux d'un corps aux belles plénitudes. Rien ne vient troubler cette suprême harmonie de la ligne, ni la lumière qui s'épand égale, sans éclat, pénétrant de ses reflets l'ombre qui pourrait prendre quelque chose de ce contour, ni l'atmosphère qui en l'enveloppant pourrait le fondre, le noyer. La *Source* fut une exception ; devant ce modèle d'une incomparable beauté, Ingres s'émut; sans rien sacrifier du souverain équilibre de la forme, sans rien perdre du trait qui glissait le long de ce beau corps juvénile, il animait de vie la chair, le modelait dans une pâte lumineuse, se laissait aller à des tendresses du pinceau. Et ce morceau restera un des chefs-d'œuvre de l'Ecole française...

Tous les partis ne devaient-ils pas s'incliner encore devant ces autres chefs-d'œuvre qu'étaient ses portraits ? Comment ne pas reconnaître, que, là, Ingres était sans rival ? Qui fut plus que lui physionomiste pénétrant, qui sut jamais mieux découvrir derrière le masque du visage tout un caractère et le fixer avec ses

nuances? Ingres avec sa ténacité têtue, son observation perspicace, savait arracher à son modèle les secrets de nature qu'on croit si sûrement dissimuler, mais que livrent nos traits à ceux qui savent les interroger. On sent, devant un de ses portraits, qu'il a écrit là tout un tempérament, qu'il a pénétré une intelligence, surpris des faiblesses, des vanités, des mystères de cœur, toutes les indiscrétions d'une âme. Mais ce n'est point assez qu'il ait, lui, dépouillé ce qu'on croit si profondément caché en soi, il faut qu'il le rende sensible, qu'il le marque en nuances plus appuyées qu'il force le trait caractéristique, presque qu'il le caricaturise. Ingres y a excellé. A ses élèves, il disait lui-même : « Etablissez bien la variété et l'opposition des lignes; c'est le seul moyen de saisir la tournure. Insistez sur les traits dominants du modèle, exprimez-les fortement, poussez-les, s'il le faut, jusque la caricature... »

Voyez ce portrait de *Bertin*, au Louvre : l'homme est là, dans sa carrure massive, les mains fortes, aux doigts ouverts, posées avec un large geste d'assurance sur les genoux, comme pour une prise de possession, sa lourdeur bien assise dans le fauteuil, sa belle tête disant la volonté froide, la confiance, l'intelligence impérieuse d'un maître de la bourgeoisie. Et en face de lui, voici *Mme Rivière*, sans beauté, le visage irrégulier, type d'orientale, coiffée de cheveux en boucles presque trop noires, le corps lourd à peine voilé par la robe indiscrète, enfoncé dans les coussins où il s'abandonne. Et c'est une merveille de précision, de justesse d'arrangement, avec cette trouvaille du cachemire qui s'enroule sur le bras, passe derrière le cou et retombe



Ingres. *Bertin l'aîné.*



Ingres. *Portrait de Rivière.*

avec sa souplesse d'étoffe aux dessins minutieux. Et quel métier sûr, dans tous ces blancs peints en pleine lumière ! C'est le métier du portrait de *Bertin*, dont les mains, le vêtement sont de gras morceaux de peintre, c'est encore le métier du portrait de *M. Bochet*, avec sa veste marron d'un ton si chaud, peinte sans une reprise, et sa tête si expressive, peut-être le plus beau des portraits d'Ingres, et de celui de *Mme de Senonnes* (Musée de Nantes) et de celui de *Granet* (Musée d'Aix).

Dans ces différentes effigies, Ingres, on l'a constaté pour tant d'autres artistes, déjà oublieux des principes et des théories qu'il imposait à son art, montrait une manière plus libre, bridait moins son génie, le laissait s'échauffer un peu. Ce qui peut rebuter souvent chez lui, c'est cette peinture lisse et froide, ces discordances de tons, dont il abusa surtout dans sa vieillesse, quand il n'avait pas des coups de génie. Dans ses dessins, il n'y a plus rien qui retienne l'admiration. Tout le monde connaît ses crayons, ces merveilles de précision, de sobriété. Cela semble un miracle de pouvoir avec un trait, évoquer toute une individualité, sous la forme atteindre jusqu'à la vie. Ce sont des œuvres uniques dans leur simplification. Chose étrange, ce dessinateur se montre presque plus coloriste que le peintre. Les regards ont leurs nuances, les visages leur modelé, parfois d'une douceur exquise, presque inconnue du pinceau d'Ingres, les cheveux leur couleur, les vêtements le poids, la matière de l'étoffe. Ingres peut être discuté. Dans ses dessins, il fut un maître inimitable.

Et c'est cet artiste que, à Paris, on s'entêtait à mécon-

naître, au Salon de 1824, lorsque parut *Le Vœu de Louis XIII* (Cathédrale de Montauban), Ingres avait quarante-quatre ans. Il était alors entièrement soumis à l'influence de Raphaël, et c'est dans la vénération du maître de l'Urbate qu'il peignit cette Vierge portant l'Enfant-Jésus et apparaissant dans une gloire au roi agenouillé. L'œuvre eut un grand retentissement. On crut même que les partis rivaux allaient enfin pouvoir s'accorder dans une même admiration. Les romantiques l'acclamèrent croyant voir dans le triomphe de cette œuvre un coup droit porté à la doctrine de David; les classiques, bien que leur enthousiasme fût plus réservé et comme un peu gêné, ne pouvaient ne pas reconnaître un des leurs et applaudir à cette protestation contre les excès des naturalistes. Cette unanimité dura peu. Ingres ingénument persuadé qu'il était le sauveur attendu, qu'il allait ouvrir à l'art une voie nouvelle, et y entraîner tous les sincères, se résolut à frapper de grands coups, à faire connaître en des œuvres retentissantes sa profession de foi, et il donna *L'Apothéose d'Homère* (Louvre) et le *Martyre de saint Symphorien* (Cathédrale d'Autun).

Dans l'*Apothéose*, Ingres donnait toute la mesure de sa force, de sa volonté. C'est l'œuvre de sa raison. On y trouve l'affirmation d'un programme, l'aveu de ses préférences. On y chercherait en vain un peu d'émotion. C'est essentiellement une création de cerveau. Il y a de fort belles figures, mais la composition est encombrée et sans perspective, la couleur vraiment trop sacrifiée ou inharmonique. Le dessin venge cependant ces erreurs et les domine de sa haute conscience, de son goût, de son infaillibilité.

Le succès ne répondit pas à l'effort déployé dans le *Martyre de saint Symphorien*. Ingres cependant avait trouvé plus d'émotion pour peindre ce martyr qui marche au supplice, les bras levés vers le ciel, tout illuminé par la foi, tandis qu'autour de lui se presse la foule houleuse. Mais on comprit mal l'œuvre, et, dès lors, Ingres, renonçant à tout ménagement, se jeta plus ardemment encore dans la lutte, violent à l'égard de ses adversaires, autoritaire avec ses disciples, intransigeant sur sa doctrine.

Nommé directeur de l'Académie de France à Rome, puis revenu à Paris où il dirigea un atelier, il consacra une grande part de son activité à l'enseignement, sans cependant cesser de produire des œuvres importantes comme *Stratonice* (Musée de Condé), reconstitution curieuse par le détail archéologique, *La Vierge à l'hostie* (Louvre), *La Vénus Anadyomène* (Musée de Condé), *Jeanne d'Arc portant son étendard* (Louvre) et les portraits du *duc d'Orléans*, de *Chérubini*, de *Bertin*, dont on a déjà parlé. Il avait, en outre, été chargé de peindre les cartons des vitraux destinés à orner la chapelle élevée à la mémoire du duc d'Orléans, à Dreux, un plafond pour l'Hôtel-de-ville, *Napoléon triomphant des ennemis et des factions*, qui fut perdu dans l'incendie de 1871, et pour le château de Dampierre, des peintures murales qu'il n'acheva pas.

L'octogénaire ne donnait pas un signe de fatigue ; sa vieillesse ne connut pas le déclin. Il mourut en pleine gloire (1867). Il n'est pas d'artiste qui ait été plus contesté, plus attaqué. Cependant la probité de son art, la droiture, l'élévation de son caractère, la belle volonté qui dirigea sa vie, lui avaient attiré

sinon l'admiration, du moins le respect de ses adversaires. Il assista à son apothéose. Il est vrai que ce ne fut tout à fait celle à laquelle il avait droit. Ses contemporains ont souvent méconnu son vrai rôle. Ils s'acharnaient à vouloir le retenir dans le passé, à en faire un homme de la tradition, alors qu'il fut réellement un novateur. N'avait-il pas abandonné l'antiquité morte de David pour s'attacher avec passion à l'étude de la nature vivante? N'avait-il pas ramené le goût vers les grands maîtres italiens des XVe et XVIe siècles, oubliés depuis tant d'années en France? N'avait-il pas lutté pour la défense de la peinture claire et de la pleine lumière, à une époque où l'art menaçait de s'enténébrer sous les ombres du bitume? Il y a bien des révolutionnaires avérés qui n'en ont pas plus fait!

Si l'on s'est plu, jusqu'à l'excès, à opposer l'un à l'autre Ingres et Delacroix, il est manifeste qu'ils forment, dans le tableau d'une époque, un contraste saisissant. A côté de la physionomie d'Ingres, telle qu'elle nous est apparue dans son portrait, voici un Delacroix révélé par lui-même sur une toile, qui est au Louvre. La volonté y domine également, mais, tandis qu'elle se manifestait chez le peintre de l'*Apothéose d'Homère* par l'accentuation des traits presque durement découpés, par une immobilité surveillée, la volonté, chez Delacroix, se grave sur un visage tourmenté, creusé, illuminé par une sorte de fièvre d'énergie. C'est la volonté du passionné, plus sujette aux abattements, aux doutes, mais ardente aux heures de confiance et de foi, et touchant à son but par élans. La physionomie est fière, les yeux, profonds et dominateurs, ont la force et la



DELACROIX. *Prise de Constantinople par les Croisés.*

fixité des regards qui prennent possession des images de la vie. Ce visage ne peut laisser indifférent. Dans ce regard si intense d'expression, dans cette bouche qu'on sent mobile, sous ce front qui rayonne d'intelligence, on devine cette flamme intérieure qui entretient les ardeurs, les enthousiasmes de l'artiste, la surexcitation perpétuelle de son esprit, et l'activité de son génie. Et, de même qu'on a pu suivre, dans les successives productions d'Ingres, l'affirmation de sa fermeté de caractère, toute la logique de sa raison, de même Delacroix se livre tout entier dans son œuvre.

Ce qui caractérise toute cette œuvre, c'est la passion. Delacroix, comme tous les sensitifs, ressent violemment le contre-coup des événements, vibre à toutes les émotions, s'enthousiasme aussi vite qu'il s'indigne, s'engoue de lectures, rêve de grandes choses, partage les fièvres de son temps. Son âme, si impressionnable, reçoit l'empreinte de tous les chocs de la vie; aussi la vie surabonde-t-elle dans son œuvre. Elle se traduit par le mouvement, la couleur, l'expression. Delacroix la poursuit partout et s'efforce de l'évoquer avec sa fougue, son ardeur, avec ce qu'il y a en lui de tourmenté, d'inquiétude nerveuse. Son œuvre est comme le grand-livre de ses confidences; on y lit ses douleurs, ses admirations, ses exaltations, ses désespoirs. Et le domaine de ses émotions, ce n'est pas une époque, un genre, un aspect de la vie ou de la nature, c'est toute l'histoire, toutes les civilisations, les rêves des poètes, les drames de la guerre, les ciels limpides des pays ensoleillés, les tumultes des tempêtes. Il a tout abordé, tout osé. Comment demander à ce passionné un art

attentif, discipliné? Comment s'étonner si la fièvre de son imagination ne l'a pas toujours préservé des négligences ou des impatiences de l'exécution?

Cependant, à approcher d'un peu près son œuvre, on s'aperçoit qu'elle n'est point si désordonnée qu'elle avait apparu. Ce mouvement de la composition, cette agitation des personnages, cet imprévu qui surprend, cette véhémence du dessin, sont, dans l'ensemble, parfaitement réglés. C'est que, pour Delacroix, l'effet est le but, et il y soumet tous ses moyens d'expression. C'est un peu le procédé du décorateur, et Delacroix est en effet un décorateur, mais il est davantage aussi. Il s'est toujours très préoccupé de serrer son sujet, d'en pénétrer l'esprit, d'en extraire toute la pensée. Le drame, le sentiment, l'attirent plus que la forme, et l'on sent que le grand effort de son exécution vise surtout à saisir et traduire un peu de cette passion humaine. Il était difficile d'éviter de glisser sur la pente dangereuse de la peinture littéraire. Sa belle organisation d'artiste l'a préservé de l'écueil. Si sa culture intellectuelle lui permet d'atteindre la pensée de ses poètes préférés, Dante, Shakespeare, Byron, Gœthe, ses dons d'artiste n'abdiquent point, et lui font interpréter leur inspiration poétique en lyrisme coloré.

La vie de Delacroix offre peu d'événements. Ce fut une carrière toute de labeur, de persévérance, de fidélité aux mêmes idées. Après les premières années de lutte, ce fut la conquête lente et courageuse de la gloire, et l'admirable épanouissement de son génie. Ce pourrait être toute la biographie d'Eugène Delacroix. Il faut rappeler cependant que, né en 1799, il était le fils d'un homme fort distingué qui fut membre

de la Convention, ministre de la République, diplomate et préfet de l'Empire; cela explique la culture de son esprit et l'aisance de ses manières; qu'il descendait par sa mère de Œben, ébéniste du roi, et de Riesener, illustre aussi dans l'art du meuble, ce qui était une belle parenté artistique. Les seuls incidents de sa vie furent ceux de sa jeunesse : dans une même année, il faillit être brûlé dans son lit, manqua d'être empoisonné avec du vert-de-gris, de s'étrangler avec une grappe de raisin, de se noyer, et d'être pendu. Il avait sans doute pour longtemps épuisé sa mauvaise chance, car on ne lui connaît pas d'autre mésaventure d'enfance. La plus grave qui l'atteignit, vers sa vingtième année, fut la ruine totale de sa fortune. Il était alors élève de Guérin qui ne comprenait rien à ce caractère enthousiaste et, découragé, avait pris le parti de le laisser travailler à sa guise. Delacroix en profita pour étudier Titien, Véronèse et Rubens. Entre temps il se délassait en éveillant en lui des pensées tristes, fatales, en exaltant son imagination, dans la presque solitude d'une vieille abbaye délabrée, où il trouvait un refuge et d'où il écrivait à ses amis : « La nuit, le vent soufflait au travers des croisées mal jointes, et les chouettes s'introduisant par l'église, venaient nous réveiller... J'aimais beaucoup à me promener seul en rêvant parmi les ruines de cette église silencieuse, dont les murs répétaient jusqu'au bruit de mes pas. » N'était-ce pas déjà très romantique?

De ses débuts on ne connaît guère qu'une *Vierge des Moissons*, encore dans l'église d'Orcemont (Seine-et-Oise) et cette *Vierge du Sacré-Cœur*, dont son ami

Géricault lui avait passé la commande. Mais son grand début date de 1822. Il exposait au Salon de cette année-là, *Dante et Virgile aux Enfers conduits par Phlégias*, et on ne se méprit pas sur l'importance d'une composition qui annonçait une conception d'art nouvelle. Déjà tout Delacroix était dans cette œuvre dont le cadre semble trop étroit pour contenir le mouvement, limiter l'action. Dans l'atmosphère épaisse, fumeuse, étouffante, le fleuve infernal roule ses flots sinistres; les corps nus des damnés se tordent, crispés, tendus, presque ravagés par la souffrance, les bouches halettent d'angoisse ou mordent le bois de la barque, dans une rage de désespoir. La couleur, elle-même expressive, maintenue dans les tons sombres, avec des notes dominantes de rouge et de vert, achève de dramatiser cette vision si proche de l'inspiration du poète.

Deux ans après, parut les *Massacres de Scio*, et ce fut dès lors cette admirable succession d'œuvres ardentes, d'une variété qui confond, d'une inspiration qui ne connut pas une heure de lassitude. La production, chez Delacroix, restera jusqu'au dernier jour intense; son imagination a des ressources intarissables en lesquelles il peut toujours puiser. Et c'est à peine si l'on aura à suivre dans son art une évolution quelconque. Il n'a pas de système; il met à profit la belle organisation de sa nature. Sa carrière ne présente pas d'étapes. Il subit toutes les influences extérieures, s'empare de tous les événements, se fait l'interprète de toutes les passions qui agitent, émeuvent ses contemporains, mais ses moyens restent les mêmes et s'exaltent dans une même fièvre de mouvement et

de couleur. Il est donc inutile de suivre Delacroix pas à pas, d'autant plus que son extrême fécondité rendrait impossible l'énumération de toutes ses œuvres. Il suffira de s'arrêter aux plus connues, ou à celles qui caractérisent le mieux son génie.

L'apparition des *Massacres de Scio* fut un événement au Salon. La critique s'étonna, les artistes ne cachèrent pas leur mauvaise humeur, mais la jeunesse s'enthousiasma. Elle trouvait dans cette grande page, une des plus importantes de la peinture française, l'expression d'un art qu'elle attendait. Delacroix, l'âme généreusement émue par les malheurs de la Grèce, s'était décidé à jeter sur cette grande toile toute son indignation, toute sa pitié. Ce fut une œuvre de désespoir, de cruauté, de carnage, d'agonie. Il poussa jusqu'à l'horreur l'image de la mort, jusqu'à la sauvagerie la brutalité du vainqueur, et jusqu'à l'apparente insensibilité l'abandon dans la défaite... Le ciel a comme des lividités de cadavre et des reflets de sang. Tout étreint ces victimes entassées là, dominées par ce superbe cavalier si bien campé sur son cheval cabré, d'une si magnifique insolence. Et si cette scène est si terriblement pathétique, c'est que rien ne rappelle le travail d'atelier, que rien ne sent la pose, l'attitude du modèle. Delacroix n'immobilise jamais la forme. Ses personnages vivent, agissent, sans s'inquiéter de soutenir le geste, obéissant au mouvement de l'âme. C'est cela qui sépare tant son idéal de l'idéal d'Ingres. Tandis que celui-ci cernait la forme d'un trait qui ne laissait rien échapper de sa vérité ou de sa beauté, Delacroix s'efforçait de la saisir dans l'action et de la maintenir en relation avec le milieu qui l'enveloppe, l'atmosphère

qui la baigne. Et tous deux étaient de grands amoureux de la beauté...

Si on ne pardonnait pas alors à Delacroix son souci de réalité, il est cependant un point sur lequel tous les jugements s'accordaient. Sa couleur, qui est comme son éloquence naturelle, souple, expressive, tour à tour pathétique, délicate, ardente, et se déroulant toujours en une belle harmonie. Mais on n'a rien écrit sur cette science du coloris de plus parfait que cette page de Fromentin, qu'il faut citer : « Delacroix est un frère de l'auteur des *Noces de Cana*. Il a aussi d'intimes ressemblances avec Tintoret, avec celui du moins qui, avant de tomber dans l'abus des tons roux, oppose scientifiquement les bleus intenses aux orangés superbes, les rouges éclatants aux verts robustes. Ce que Venise avait su, ce que l'École de David avait si tristement oublié, Delacroix le retrouva. Tout est calculé dans ses colorations; les tons s'appellent et se répondent, ils jouent les uns avec les autres, en raison de leur valeur contrastée, ils s'exaltent au bon endroit, ils se rompent ou se rabattent pour éviter les trop brusques contacts et pour constituer le tissu, à la fois puissant et modéré, d'une merveilleuse étoffe orientale. Je ne cite aucun exemple; le charme harmonieux est partout, et partout aussi la leçon. »

En même temps que les *Massacres de Scio*, il avait exposé *Le Tasse dans sa prison*; puis il donna la *Mort de Sardanapale*, vaste composition, trop théâtrale, qui souleva des colères et des indignations presque générales, *Marino Faliero* (collect. Wallace), qui ne réussissait guère mieux. Ce fut pour Delacroix

la période dure. Il devait, pour vivre, faire des eaux fortes qu'il vendait mal, des lithographies d'après *Faust* ou *Hamlet* qui laissaient les amateurs indifférents. Il en était réduit à faire ces tristes réflexions : « Il n'y a pas de pire situation que de ne savoir jamais comment on dînera dans huit jours, et c'est la mienne ! »

Pourtant, dans une belle fièvre de production, paraissaient coup sur coup, *La Liberté sur les Barricades* (Louvre), ce tableau d'une si intense et si farouche réalité, malgré cette figure allégorique qui brandit son drapeau et mène l'émeute, mais elle est si fille du peuple, qu'elle semble être l'âme même de la foule en révolte; le *Meurtre de l'Evêque de Liége* (Musée de Lyon); la *Bataille de Nancy* (Musée de Nancy), vaste mêlée d'ensemble, évocation d'un choc d'armées sous un ciel tourmenté; la *Bataille de Taillebourg* (Musée de Versailles), corps à corps acharné, sanglant, épique, lutte d'homme à homme dans une démence de tuerie; *Saint Sébastien*; *Médée Furieuse* (Musée de Lille); la *Justice de Trajan* (Musée de Rouen), cette belle page décorative, si somptueuse harmonie ; *l'Entrée des Croisés à Constantinople* (Louvre), symphonie colorée à la Véronèse, où le peintre, sans fracas, assemble les brillants accords des tons pour aboutir à la souveraine séduction de cette vaste ordonnance; *la Barque de Don Juan* (Louvre) avec sa mer démontée, ses matelots luttant contre la nature déchaînée, tandis que, à l'arrière, songe don Juan, enveloppé dans son manteau romantique; *Marc-Aurèle mourant* (Musée de Lyon); *Martyre de saint Etienne* (Musée d'Arras).

Delacroix avait fait un voyage au Maroc; il était revenu par l'Espagne, et de ce séjour dans ces pays du soleil, il avait rapporté l'amour de la lumière, des beaux ciels intenses, des franches clartés, et des ombres molles du plein air. De Tanger il écrivait : « Je suis sûr que la quantité assez notable de renseignements que je rapporterai d'ici ne me servira que médiocrement. Loin du pays où je les trouve, ce sera comme les arbres arrachés de leur sol natal; mon esprit oubliera ces impressions et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant qui court ici dans les rues et nous assassine de sa réalité. » Il se trompait. Ses yeux gardaient une vision de couleur, retenaient des richesses d'harmonies. Dès son retour, il peignait les *Femmes d'Alger*, du Louvre, qui évoquent avec tant de puissance l'Orient intime des harems, l'Orient fardé et brillant, avec son atmosphère chaude et lourde de parfums; dans les profondeurs de la pièce close, c'est l'illusion même d'une lumière enfermée, qui repose, et va pénétrer de ses transparences les pénombres. Delacroix n'a jamais été plus délicat coloriste. Et ses souvenirs étaient loin de s'atténuer. Son art s'était pour toujours imprégné de l'éclat des aspects africains. Dans la *Noce Juive* (Louvre), c'est le plein soleil, resté dans sa mémoire, qui tombait sur sa toile, et faisait vibrer toutes les notes ardentes, mêlant sa fanfare de couleur au bruit des musiques, des chants et des rires. Et c'était encore *les Convulsionnaires de Tanger*, *Le Caïd marocain* (Musée de Nantes), *Muley el Rahman entouré de sa garde* (Musée de Toulouse), et ses *Lions* et ses *Tigres*, admirables de souplesse et de force.

DELACROIX *Femmes d'Alger.*

DELACROIX. *Dante et Virgile aux enfers.*

Delacroix s'était imposé. Grâce à Thiers, il avait obtenu la commande de figures allégoriques pour le Salon du Roi, à la Chambre des Députés; mais ce n'avait été que la préface de travaux plus importants qu'on lui confia pour la décoration de la Bibliothèque de la Chambre. Le programme qu'il s'imposa était digne de son imagination, de sa merveilleuse facilité, de la sûreté et de l'étendue de ses connaissances. Il comportait l'histoire de la civilisation antique, depuis le mythe d'Orphée jusqu'à l'invasion d'Attila, et devait se dérouler, en pas moins de dix-sept épisodes, sur les parois offertes par un hémicycle et quatre coupoles. Simultanément, il menait à bien la décoration, moins vaste, il est vrai, de la Bibliothèque du Sénat, et une *Pieta* pour une chapelle de l'église de Saint-Denis du Saint-Sacrement. Puis il s'attelait au plafond de la galerie d'Apollon au Louvre, où dans une superbe ordonnance, il représentait un *Triomphe du soleil*. Quel beau sujet pour ce peintre de la couleur qu'*Apollon tuant le serpent Python*, c'est-à-dire le soleil chassant les Ténèbres, la Beauté, la Vie s'épanouissant dans la lumière sur les ombres refoulées du chaos! L'incendie de 1871 a détruit les décorations du Salon de la Paix, à l'Hôtel-de-Ville, mais il reste encore ces deux grandes compositions qui décorent la chapelle des Saints-Anges, dans l'église Saint-Sulpice : *Lutte de Jacob et de l'Ange* et *Héliodore chassé du Temple*, cette dernière bien supérieure par son équilibre, la belle disposition de son décor.

Tant de grandes œuvres, une production si continuellement féconde, décourageaient les résistances au prestige de cet art. L'Exposition Universelle de 1855

fut pour Delacroix un triomphe. L'Institut l'accueillait. Il recevait enfin les consécrations qu'il avait rêvées pour l'art si passionnément défendu toute sa vie. Sa gloire était devenue rivale de la gloire d'Ingres. Delacroix mourut en 1863 en pleine activité, sans que son génie eût montré une défaillance.

Classiques et Romantiques.

Derrière Ingres et Delacroix on pouvait espérer voir deux belles Écoles fécondes s'épanouir ; de cette époque de fièvre et d'enthousiasme, de ces rivalités ardentes, on pouvait attendre la formation de beaux tempéraments d'artistes, d'une génération forte, convaincue, qui avait combattu pour son idéal, qui s'appuyait sur de grands exemples. Or il n'est guère d'époque qui apparaisse plus confuse et plus vaine. Ceux qu'on avait salués comme les héritiers directs des deux maîtres incontestés voient leur gloire aujourd'hui bien pâlie. Quelques-uns des plus acclamés sont tout près de sombrer dans l'indifférence de la postérité. Comment une lutte si âpre a-t-elle pu rester à peu près stérile? Il faut convenir d'abord que beaucoup de ces œuvres, qui ne retiennent aujourd'hui que notre attention distraite, furent essentiellement des œuvres de combat. Le débat est trop lointain pour qu'elles puissent nous passionner encore, elles ont tout juste l'intérêt d'une date dans l'histoire de la peinture française.

L'École d'Ingres n'a pas donné de résultats immédiats. Quant à Delacroix, pour les besoins de la cause du romantisme, les contemporains s'empressèrent d'en faire un chef. Mais lui-même disait : « Le vrai est si voisin de la grimace du vrai, qu'il n'est pas surprenant qu'on les confonde très souvent. C'est ce qui a fait la

perte et la confusion de l'École soi-disant romantique. Ce mot d'École ne signifie rien, le vrai dans les arts est relatif à la personne seule qui écrit, peint ou compose dans quelque genre que ce soit. Le vrai que je dégagerai dans la nature n'est pas celui qui frappera tel autre peintre, mon élève ou non. Par conséquent on ne peut transmettre le sentiment du beau et du vrai, et l'expression faire École n'a point de sens. » Est-ce là le langage d'un chef d'École ? Mais les romantiques avaient besoin d'armes toutes prêtes, et ils prirent les apparences de son art. Ils pouvaient y trouver des principes faciles à opposer aux doctrines anciennes. Et ils se parèrent de son prestige. Mais qu'en réalité ils lui prirent peu de chose ! Et qu'à côté de ses libertés d'inspiration, ils paraissent prisonniers de leurs formules !

Toute époque a heureusement ses artistes originaux qui savent s'élever au-dessus des doctrines d'Ecole. Leur personnalité se signalera tout de suite dans cette revue un peu rapide de l'art, à cette époque de notre histoire, dont le classement ne peut être qu'assez arbitraire.

Au premier rang des classiques, on trouve Hippolyte Flandrin (1809-1864). C'est une figure un peu pâle qui tend à s'effacer, et qu'il serait injuste de ne pas retenir. Dans ce XIXe siècle tourmenté, fiévreux, elle reste isolée, dans la solitude de son rêve mystique, et demeure un peu oubliée dans la pénombre des nefs où ses peintures, sans éclat, semblent continuer sa prière recueillie. Flandrin, dans une époque de doute, de libre pensée, qui ne voit plus dans les sujets religieux que des motifs anecdotiques où les artistes

ÉGLISE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS

HIPPOLYTE FLANDRIN.

Phot. Flandrin.

La Nativité.

MUSÉE CONDÉ



DELAROCHE.

Phot. Lecadre.

Assassinat du Duc de Guise.

ne mettent plus rien d'une croyance ébranlée, Flandrin a retrouvé la foi des Primitifs, foi robuste et naïve. Il descend d'eux par Eustache Lesueur; mais la grâce tendre du peintre de la vie de saint Bruno s'est un peu évaporée au cours de deux siècles, et ce qu'il en a recueilli suffit juste à tempérer, d'un peu de douceur, sa ferveur religieuse. Ce fut un homme simple, bon, modeste, qui vécut une vie presque ascétique, toute de labeur, de sincérité artistique, de dévouement à ses convictions. Le respect des autres l'entoura. Il fut certainement supérieur à ses œuvres.

Après avoir fait ses premières études à Lyon, il était venu à Paris, et était entré dans l'atelier d'Ingres. Il devenait bientôt l'élève préféré du grand peintre, le disciple en lequel on retrouve le plus de soi-même, qui vous réserve toutes ses admirations, toute sa déférence, le fils artistique qui porte toutes vos espérances, et mérite la partialité de votre tendresse. De son maître, il avait hérité du culte de l'antiquité, de la forme, de la beauté; mais, de bonne heure, sa vocation s'était tournée vers la peinture religieuse. A Rome, où Ingres avait été le retrouver, en qualité de directeur de l'Académie de France, il peignait déjà une *Sainte Claire guérissant les aveugles*, un *Jésus appelant à lui les petits enfants*, où se révélait une âme vraiment croyante. Il était loin cependant d'abandonner tout à fait l'antiquité; son *Jeune Grec assis* du Musée du Louvre, si visiblement inspiré par Ingres, en est la preuve heureuse.

Cependant, dès son retour à Paris, il se mettait à la décoration de la chapelle Saint-Jean, dans l'église Saint-Séverin; il se laissait aller, là, à quelque tendresse pour retracer les épisodes de la vie de l'apôtre

préféré; il ne se gardait pas encore de ses rêves attendris. Puis, il était appelé à Nîmes pour décorer l'église Saint-Paul, à Lyon, pour exécuter des peintures murales dans l'église d'Ainay. Son style marquait une tendance de plus en plus accusée vers l'austérité. Ses études du procédé de la fresque l'avaient amené à imiter l'art des Byzantins, à découper ses figures sur un fond d'or, en les modelant à peine, en supprimant toute perspective. Il s'habituait à la sécheresse.

Cependant, dans sa décoration de l'église Saint-Germain-des-Prés, il devait revenir à une conception plus moderne de la peinture murale. C'était une œuvre colossale. Il s'y mit avec une ardeur vraiment religieuse. Sa foi s'y affirma. C'est avec toute sa conscience, toute sa raison qu'il développa, le long des deux côtés de la grande nef, symétriquement disposés, les principaux épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ses scènes ne s'encombrent pas; il veut avant tout être clair. Il n'y a plus une seule concession aux séductions de la peinture. Les figures se détachent en silhouette, mais presque sans relief. Les tons s'atténuent pour ne point gêner la pensée ou le recueillement. Pour la frise de l'église Saint-Vincent-de-Paul, il s'était inspiré de Phidias, dans son Parthénon, et avait fait défiler le cortège des saints, des martyrs et des apôtres, conciliant ainsi son amour de la beauté classique et sa foi de chrétien. On retrouve là tout entier l'élève d'Ingres, dans le rythme de la composition, la sobriété, le goût du dessin, la science du groupement.

En dehors de ses peintures religieuses, il y a ses portraits. Hippolyte Flandrin fut un physionomiste

très délicat. Il n'a pas l'énergie de son maître qui pénètre de force dans une âme et inscrit d'un trait un caractère. C'est un timide, un esprit mesuré, qui dégage avec douceur une personnalité, et garde comme une pudeur de dévoiler complètement le mystère d'un visage. Et cela ne laisse pas de donner un charme assez particulier à ses portraits de femme. Quelquefois cependant il fut très pénétrant. Son *Napoléon III*, du Musée de Versailles, est presque un chef-d'œuvre de vérité et de profondeur psychologique.

Une vocation, qui avait dû vaincre la résistance d'une famille rebelle aux arts, avait amené Ziegler (1804-1856) dans l'atelier d'Ingres. Il débuta heureusement avec quelques bons tableaux : *Giotto dans l'atelier de Cimabue* (Musée de Bordeaux), *Saint Luc peignant la Vierge* (Musée de Brest), *Saint Georges terrassant le Dragon* (Musée de Nancy), *Les Pasteurs de la Bible* (Musée de Dijon), et fit des portraits, dont quelques-uns figurent à Versailles. Grâce à la protection de Thiers, il avait obtenu la commande de la coupole de l'église de la Madeleine, laquelle avait été promise déjà à Paul Delaroche. Le roi voulut intervenir, Ziegler refusa de lâcher l'aubaine ; mais il fut pour toujours écarté des commandes officielles. On connaît cette colossale peinture qui représente la Madeleine aux pieds du Christ et le cortège des apôtres, des martyrs et des saints. On en goûta alors l'harmonie d'ensemble, moins appréciable aujourd'hui.

Amaury Duval (1808-1885), un autre élève d'Ingres, n'est plus guère connu que par ses peintures murales de l'église de Saint-Germain-en-Laye. Il avait peint, avec une grande bonne volonté, des portraits, des

études, des tableaux historiques. C'est peut-être le livre, qu'il écrivit sur ses souvenirs d'atelier, qui le sauvera le mieux de l'oubli.

Son condisciple, Mottez (1809-1897), a laissé des œuvres plus assurées de durer. Ce n'est malheureusement pas ses fresques à fond d'or, qui décoraient le porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, et que le temps a presque entièrement rongées. Mais il reste de lui les peintures de l'église Saint-Séverin et celles de la chapelle Saint-Martin à Saint-Sulpice, qui attestent du savoir et des goûts de décorateur.

A ces satellites d'Ingres venaient s'ajouter les adeptes de l'Ecole religieuse de Lyon, fondée sur la doctrine des peintres mystiques allemands, Cornelius et Oberbeck, et dont Orsel (1795-1850) est le représentant le plus connu. Orsel, élève de Guérin, avait commencé par des compositions, *Adam et Eve auprès du corps d'Abel* (Musée de Lyon) et *Moïse présenté à Pharaon* (Musée de Lyon), qui se ressentaient de l'enseignement de son maître. Dans un grand tableau symbolique, *Le Bien et le Mal*, il se rapprocha de l'art ingénu des Primitifs, s'acheminant en même temps vers la grande peinture religieuse. Son œuvre capitale est la décoration de la chapelle de la Vierge, dans l'église Notre-Dame-de-Lorette, qu'il peignit avec toute sa foi de croyant, toute sa conscience d'artiste, et que terminèrent ses amis, Alphonse Périn (1798-1873) et Gabriel Tyr (1817-1868).

C'est contre ce petit contingent de troupes fraîches, appuyé par les troupes affaiblies de l'Ecole de David, que s'avançait le bataillon bruyant des romantiques, abrités derrière Delacroix.

MUSÉE DE VERSAILLES



HORACE VERNET. *La Smala.*

MUSÉE DE VERSAILLES



HIPPOLYTE FLANDRIN. *Napoléon III.*

MUSÉE DU LOUVRE



CHARLET. *Phot. Neurdein.*

Grenadier de la garde.

En tête, on voyait marcher un jeune homme de vingt-deux ans, qui venait de se signaler par un coup d'éclat, et que l'on suivait avec des acclamations. C'était Eugène Devéria (1805-1868). Au Salon de 1827, il avait exposé une grande toile, *La Naissance de Henri IV* (Musée du Louvre), et l'œuvre avait fait sensation. C'était plus qu'une promesse du romantisme, on tenait une victoire. Cette page colorée, étoffée, pleine de mouvement, mais sans préoccupation d'équilibre, avec tous ses détails pittoresques et ses laideurs voulues, encombrée de tout le bric à brac romantique, qui définitivement prenait la place des nobles accessoires des tragédies davidiennes, cette page révolutionnaire résumait tout un programme, et clamait le défi. Devéria fut le héros d'un jour. Le lendemain fut cruel. Il ne retrouva pas son inspiration heureuse. On ne lui pardonna pas la désillusion qu'il causait, et il n'y eut plus que des mots amers à l'égard de cet artiste, qui avait donné un effort disproportionné avec son mérite. Pendant trente ans, le pauvre Devéria essaya de reprendre son élan; le souffle lui manqua. En vain, tenta-t-il vaillamment de chercher un nouveau succès dans la peinture d'histoire, la peinture religieuse, le portrait, la décoration. Ce n'est ni *La Mort de Jeanne d'Arc* (Musée d'Amiens), d'un métier trop lâché, ni la *Bataille de la Marsaille*, ni la *Levée du siège de Metz*, ces deux dernières toiles au Musée de Versailles, qui pouvaient lui ramener la grande faveur du public; il avait été plus heureux dans un plafond exécuté pour le Louvre et qui représentait *Le Puget présentant le groupe de Milon de Crotone à Louis XIV*.

Louis Boulanger (1806-1867) paya cher, lui aussi, une

gloire trop prématurée et trop tapageuse. L'apparition de sa première œuvre, *Mazeppa* (Musée de Rouen), avait déchaîné, dans le camp des coloristes, un enthousiasme qu'on s'explique mal aujourd'hui. Les écrivains saluaient son génie; Victor Hugo le prenait sous sa protection et lui dédiait des poésies ardentes; Sainte-Beuve croyait déjà retrouver en lui Michel-Ange « et les vieux Florentins »; Théophile Gautier, en prose et en vers, l'encensait. Boulanger fut la victime des poètes. Leur admiration l'égara. Si, dans l'*Assassinat de Louis d'Orléans par le duc de Bourgogne*, si dans la *Ronde du Sabbat*, il montre quelque puissance, il devient presque incohérent dans ses lithographies des *Fantômes*, dans *La Saint-Barthélemy*. Il semble vouloir y braver le bon sens, en y accumulant toutes les exagérations, toutes les laideurs, toutes les vulgarités. Comprenant cependant qu'il faisait fausse route, il revint à la raison avec le *Triomphe de Pétrarque* et *Les Trois amours poétiques*, personnifiés par la Béatrix du Dante, la Laure de Pétrarque et Orsolina, aimée de l'Arioste (Musée de Toulouse). Boulanger n'eut pas la carrière qu'il avait annoncée. Romantique, il s'était perdu par son outrance; quand il se fût surveillé, on le négligea. Son retour aux excès d'un romantisme effréné, vers la fin de sa vie, avec la *Cour des Miracles*, ne lui réussit pas davantage.

Il avait également essayé le portrait. Mais les vrais romantiques ne s'y sont généralement pas montrés heureux. C'est qu'il devient difficile, là, de travestir la nature, de se contenter de belles notes colorées et d'un pittoresque attrayant. Il y a une ressemblance à saisir, un caractère à pénétrer, et les incertitudes du

dessin ne s'y peuvent guère dissimuler. Et c'est pourquoi les romantiques s'y sont peu risqués et pourquoi Louis Boulanger y fut médiocre.

Champmartin (1797-1882) est trop oublié aujourd'hui. Il fut, justement, un de ceux qui surent assez se surveiller pour respecter la nature chez les modèles qui posaient devant eux. Il est vrai qu'il s'était formé à l'Ecole des portraitistes anglais, dont la grâce colorée l'avait séduit. Son talent facile s'était emparé sans grande peine des apparences de cette peinture brillante, savoureuse, d'une si délicieuse fraîcheur. Son portrait de *Mme de Mirbel*, du Musée de Versailles, ne devrait pas être si négligé; c'est une œuvre charmante. Il fut un portraitiste recherché au temps de la Restauration. Le Louvre n'a rien recueilli de lui. En dehors de Versailles, il faut aller à Saint-Thomas-d'Aquin, voir, ou plutôt deviner dans l'ombre, sa *Prédication de saint Jean-Baptiste*, pour apprécier le caractère de sa manière. Il y apparaît plus réaliste que romantique; ses nus sont d'une science qui révèle l'élève de Guérin; la couleur est sans éclat et plutôt lourde, et l'exactitude, la pratique du portraitiste, se manifeste dans les types des personnages étudiés avec un réel souci de vérité, types d'orientaux, aux plats cheveux noirs, aux attitudes lasses, aux regards tristes et paresseux. L'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas renferme également de lui un *Saint Philippe assistant à la multiplication des pains*.

Le cénacle romantique avait chaleureusement accueilli les débuts de Jean Gigoux (1806-1894). C'était un artiste d'un métier sûr, praticien consommé, coloriste parfois assez puissant. *La Mort de Léonard*

de Vinci (Musée de Besançon) d'une mise en scène ingénieuse, assez largement peinte, reste son œuvre maîtresse. Le même musée conserve la *Veillée d'Austerlitz*, qui se distingue par la même recherche de l'effet. *Antoine et Cléopatre essayant des poisons*, *La Mort de Cléopatre*, *La Mort du duc d'Alençon à Azincourt*, *Une Arrestation sous la Terreur*, sont ses pages les plus connues. Il s'était tourné aussi vers la peinture religieuse (églises Saint-Gervais et Saint-Germain-l'Auxerrois) et avait peint quelques beaux portraits, parmi lesquels celui du *Général Dovernicki*, qui figure au Louvre.

Camille Roqueplan (1802-1855), bien qu'élève d'Abel de Pujol et de Gros, n'a jamais visé au grand style; c'était un talent mesuré, qui sut se plier au goût du public, et limiter ses ambitions. Il fut avant tout un conteur agréable, sachant d'ailleurs donner à son récit de la couleur, du mouvement, du pittoresque. Une de ses premières œuvres, *La Mort de l'Espion Morris* (Musée de Lille), l'avait mis en vogue; la scène, en effet, était habilement présentée, grouillante de vie, peinte avec chaleur. Il persévera dans cette voie. A propos de *l'Antiquaire*, amoncellement de tentures, de tapis, d'étoffes, de bibelots, dont son pinceau sut tirer une harmonie très colorée, on prononça des noms de maîtres hollandais. Esprit curieux, Roqueplan ne se confinait pas dans un genre, peignait des paysages, des marines, mais sans rester longtemps infidèle aux scènes anecdotiques, qui avaient toute la faveur du public. Ses tableautins se succédaient dans une note juste, claire, lumineuse, *Episode de la Vie de J.-J. Rousseau*, le *Lion amoureux*, *J.-J. Rousseau*

cueillant des cerises, *Madeleine dans le désert.* Il fut un des maîtres de la lithographie.

Pas plus que Roqueplan, Eugène Isabey (1804-1886), fils du miniaturiste, n'a eu de hautes visées. Il renferme généralement en de petits cadres une vision de couleur papillotante, des grouillements de personnages, qui paradent en des costumes de velours et de soie, et cherchent une confusion savante propre à faciliter la dispersion des touches colorées. *Un Baptême à l'église du Tréport*, *Seigneurs sur la plage de Scheweningue*, *Cérémonie dans l'église de Delft*, *Louis XIII au Château de Blois*, toutes ces scènes que nous présente le Louvre, sont tumultueuses, chatoyantes, peintes avec un brio éblouissant. Il se reposait de ces fanfares en allant sur les plages écouter les tempêtes, ou entendre tonner le canon des combats navals. Ses marines, *Combat du Texel* (Musée de Versailles), *Naufrage à marée basse*, *Embarquement de Ruyter*, *Port de Mer* (Louvre) sont d'une franche réalité, et d'un juste sentiment. C'est à peine s'il trouvait le goût de s'apaiser dans ses intérieurs d'*Alchimiste*, où la fougue de son pinceau heurtait l'accumulation des ustensiles.

Au nom d'Isabey s'associe tout naturellement celui d'Eugène Lami (1800-1891). En ces mêmes petits cadres, peintures ou de préférence aquarelles, avec une verve spirituelle, une couleur étincelante, il ressuscite le mouvement, l'animation, la vie des fêtes et des bals, *Bal aux Tuileries, La Course à Chantilly*, *Un Bal de l'Opéra*, *L'Escalier de marbre de Versailles*, *Le Carnaval de Venise*; ou il remonte dans le passé, pour retrouver les modes piquantes de l'époque de Louis XV et jusqu'aux infortunes de *Marie Stuart* pour imaginer

des scènes colorées. Ses aquarelles pour illustrer les œuvres de Musset, ou Gil Blas, ou Manon Lescaut, ne sont pas moins célèbres. Mais, en Eugène Lami, il y avait aussi le peintre des grandes batailles, ardent, au métier large, l'artiste qui peignait *La Bataille d'Hondschotte* (Musée de Lille), *Le Combat de Wattignies*, *La Capitulation d'Anvers* (Musée de Versailles), le même qui avait, au début de sa carrière, conté ses souvenirs de voyages, *Manœuvres russes au sacre de Nicolas Ier*, *Trait de bravoure moscovite*, etc.

A ce romantisme rutilant ou robuste s'oppose le romantisme triste et pleurard de Tassaërt (1800-1874). Élève de Lethière, il avait commencé par de grands tableaux d'histoire, un *Louis XI*, un *Triomphe de Robespierre*. A la suite du succès de *La Mort du Corrège*, il avait même obtenu une commande officielle pour les Galeries de Versailles, *Les Funérailles de Dagobert à Saint-Denis*. Mais soit qu'il eût, comme on l'a dit, le travail difficile, soit qu'il trouvât quelque peine à placer ces pages encombrantes, il renonça définitivement à l'histoire pour se consacrer à la scène de genre. Des lithographies qu'il dut faire pour vivre lui révélaient sa véritable voie. Les titres des Albums en disent assez long sur le piquant des sujets; c'étaient : *Les Préludes de la Toilette*, *Boudoirs et Mansardes*, *Les Amants et les Epoux*. Dans ce répertoire, élargi de quelques scènes mythologiques et religieuses, il allait puiser, toute sa vie, tantôt fripon, tantôt familier, quelquefois élégiaque, très souvent lugubre, et toujours voluptueux. Car son âme est très complexe. D'abord, elle est triste; c'est le fond même de cette nature tourmentée. Il est vrai que Tassaërt, peu com-

pris, vendait mal ses tableaux, qu'il vivait sous les toits, où il n'avait pour spectacle que la misère, les désespoirs de ses voisins de mansarde. Puis, il y avait en lui comme quelque chose d'un XVIIIe siècle qui persistait, avec son esprit, sa grâce sensuelle. C'est ce conflit entre ces aspirations de tendresse voluptueuse, et ce tempérament de misanthrope, qui donne à l'œuvre de Tassaërt son caractère hybride.

Il était né pour peindre les chairs heureuses, les beaux corps frémissants, et c'est ainsi que, dans ces pages connues, *Nymphes et Amours*, *La Bacchante*, *Hébé*, *Erigone, Léda*, *Sarah la baigneuse*, il se laisse aller à évoquer de belles carnations blondes, des formes aimables, que rendent provocantes des attitudes choisies. Ces nymphes ne sont guère que des jolies faubouriennes, voisines de l'artiste, mais expertes à faire valoir les rondeurs de leurs blanches et juvéniles nudités. On les retrouvera dans les œuvres de piété, *La Tentation de saint Antoine*, *Madeleine au désert*. Ce sont elles encore qui, lorsque la misanthropie de Tassaërt le fera verser dans sa sentimentalité larmoyante, réapparaitront sous les haillons des malheureux, avec leurs masques de souffrance, pâlies par la misère. L'artiste imagine alors la *Famille malheureuse*, attendant la mort près d'un réchaud allumé, *Retour du bal*, *Grand'mère mourante*, *Petit malade*, *Triste nouvelle*, drames sinistres, d'un sentiment bien affecté, peints pourtant avec quelque finesse, et d'une lumière assez transparente. Tassaërt avait fini par croire à la réalité de tant de misère, et par contagion de l'exemple, malheureux d'ailleurs et abandonné, il s'asphyxia.

Voici un artiste, Decamps (1803-1860), qu'on enregimenta dans les rangs romantiques, et nul pourtant n'a paru plus détaché des préoccupations littéraires, plus indifférent à l'intérêt des anecdotes, à l'élément pathétique d'une œuvre, plus rebelle à l'érudition moyenâgeuse, tous ces termes qui rentrent dans les définitions courantes du romantisme. Rien, en réalité, n'est plus factice que cette classification qui réunit sous la même étiquette, Delacroix, Charlet, Decamps, et des artistes comme Boulanger, Gigoux ou Ary Scheffer. Il faut se garder d'attacher trop d'importance à ces généralisations, bien insuffisantes à caractériser l'art de tant de tempéraments différents. Si ce nom de romantique doit surtout s'appliquer à ceux qui, par opposition aux classiques, mirent au-dessus du souci de la forme, le sentiment de la couleur, Decamps peut être considéré comme un chef. On a dit qu'il fut un précurseur. Mais bien avant lui, Watteau, Chardin et d'autres, s'étaient préoccupés de cette belle cuisine de peinture. Cela n'enlève rien à son mérite, mais diminue son rôle.

Decamps est un laborieux ouvrier de la matière ; il s'inquiète avant tout de l'expression de son art, il cherche à se créer une manière, tâtonne, invente des procédés qui puissent traduire énergiquement sa vision d'artiste. Est-il besoin de dire qu'il n'avait pas trouvé chez son maître, Abel de Pujol, les secrets du métier qu'il rêvait? C'est dans la solitude, en se dérobant aux curiosités, absorbé par l'étude des mélanges, des recettes, des dosages, qu'il s'efforçait de se créer une peinture personnelle, peinture empâtée, rugueuse, qui accrochât la lumière, accusât les reliefs, pût en-



HEIM. *Une lecture à la Comédie-Française.*



HORACE VERNET. *Charles X.*

fermer la réalité comme dans une matière solide. On comprend que les vastes sujets aient eu quelque peine à solliciter un laborieux comme lui, à le distraire de ses recherches savantes d'effets. Ce qui le captive, c'est la nature toute proche et familière, celle qu'il voit avec ses yeux de coloriste et qu'il peut saisir patiemment, *Chiens* et *Bassets*, *Singes*, habillés à la manière de ceux de Chardin et de Téniers, natures mortes, *Mendiants*, *Sonneurs* et *Rémouleurs*, ou plus simplement encore ces rayons de lumière qui glissent sur un mur bruni, viennent faire vibrer un rouge, éveiller les pénombres, où ils allument des reflets. Puis, Decamps était attiré par l'Orient. Et c'est là sa vraie création. Jusqu'alors, on l'avait peint de chic, d'après des relations vagues de voyageurs, d'après quelques types aperçus, et surtout d'après la tradition. Decamps est allé à Constantinople, en Asie, en Grèce, et, de ce voyage, il a rapporté des souvenirs étincelants de soleil, des impressions de lumière, de couleurs, de ton local. *La Patrouille Turque*, *L'École Turque*, *La Sortie de l'Ecole*, *Le Supplice du Crochet*, évoquent cet Orient nouveau, tout brûlant, sous un ciel bleu intense, avec ses murs roussis par le soleil et ses types basanés de Juifs, dont le réalisme est poussé jusqu'à la caricature. Malheureusement, il s'enfermait dans certains partis pris, s'en tenait à ces oppositions d'ombre et de clarté, à ces colorations maintenues dans la gamme chaude des bruns, ce qui donne à toute son œuvre cette regrettable monotonie d'harmonie. Puis, comme on l'a fait observer, « s'il dessinait fièrement une silhouette, il négligeait ou il escamotait les milieux ».

On conçoit alors qu'un tel artiste, hypnotisé par ses manipulations de métier, et toujours plus captivé par le morceau que par l'idée, se soit peu senti attiré par la grande peinture. Son *Histoire de Samson*, sa *Défaite des Cimbres* (Musée du Louvre), marquent cependant un grand effort dans ce sens. Une ambition nouvelle, un souci de style, se révèlent dans cette bataille fougueuse, épique, qui se développe dans cette plaine mouvementée, à perte de vue torréfiée. Le paysage écrase l'humanité qui s'y débat. Ce choc d'armées n'est plus qu'un incident perdu dans l'étendue de cette terre hostile, sous un ciel menaçant qui couvre de grandes ombres le désastre. Mais Decamps s'en tint à ces quelques vastes conceptions. Il faut rappeler enfin qu'il avait utilisé, pour les journaux satiriques, la tournure de son esprit, qui le portait à saisir la caricature des types. Son ironie fut parfois lourde. Il l'exerçait de préférence au détriment des hommes politiques.

Charlet (1792-1845) est surtout un des maîtres de la lithographie. C'est sur ces planches populaires qu'il a jeté le meilleur de sa verve, de son esprit et même de sa sensibilité. C'est un enfant du peuple ; il est comme ces gamins de Paris, qui, au passage et d'instinct, avec l'accent du faubourg, lancent le mot qui porte, le mot profond, railleur ou attendri. La saveur de sa spontanéité fait pardonner sa vulgarité. Tout le monde connaît *Le Grenadier de Waterloo*, *Le premier coup de feu*. Il est l'historiographe familier du soldat; il vante son héroïsme, ou, d'un crayon douloureux, il étale sa misère; mais sa gaieté naturelle reprend vite le dessus, et ce sont plutôt les petits côtés de la gloire

qu'il s'amuse à saisir : inexpérience des conscrits, philosophie des vieux soldats, petits ridicules et petites faiblesses de tous ces héros en campagne ou en goguette. Il gouaille, mais on devine qu'il serait tout prêt à s'attendrir. Il a, au fond, un cœur de vieux grognard. Et comme il le connaît bien, son grenadier de la Grande Armée, comme son dessin, un peu rude mais expressif, comme un langage populaire, silhouette bien ses allures, pénètre bien son enveloppe!

Charlet fit peu de peintures. Il reste cependant de lui, au Musée de Lyon, une page épique, qui est son chef-d'œuvre, et qui pourrait survivre à tous ses dessins, dont la mode semble se lasser, *Episode de la Retraite de Russie*. C'est l'horreur même d'un désastre, la misère d'un cortège lugubre, courbé sous la rafale et qui s'égrène dans la neige. Il passe là un véritable souffle tragique, c'est tout un poème de désespoir et d'angoisse...

Son élève Raffet (1804-1860) a continué son œuvre avec plus de sûreté et de grandeur. Celui-ci est un véritable artiste, un poète épique. A l'observation familière, il a joint une imagination ample, des dons d'improvisation, l'accent du style. Son œuvre peinte est fort rare; il usa surtout de la lithographie. Aussi ne peut-il être que mentionné dans une histoire de la peinture; mais comment passer sous silence des pièces célèbres comme *Le Bataillon sacré de Waterloo*, *Le Réveil*, *Vive la République*, *Waterloo*, et surtout cette *Revue de Minuit*, vision fantastique d'armées ressuscitées que passe en revue un Napoléon fantôme, épique chevauchée de la mort? De ces hauteurs, il descend pour peindre les petites misères de la guerre.

Des soldats attendent stoïquement l'action, la nuit, dans un marais, les jambes trempant dans l'eau jusqu'aux genoux; aux jeunes soldats qui s'impatientent, un vieux sergent crie, mi-goguenard, mi-paternel : *Il est défendu de fumer, mais vous pouvez vous asseoir.* Et la bonne humeur, la confiance renaissent dans les rangs. Ce n'est pas qu'un mot heureux, le soldat est là, tout entier, bien campé, avec son individualité, dans tout son relief. Raffet est un grand évocateur. Et il n'a pas seulement la verve, l'inspiration heureuse et féconde, il est le dessinateur précis, habile, soucieux du détail, et par-dessus tout, expressif. Ses nombreuses études, ses notes d'impressions, ses crayons conservés à la Bibliothèque Nationale, attestent sa conscience, son inlassable effort.

Il avait en Hippolyte Bellangé (1800-1866) un rival bien inférieur. Ses lithographies n'approchent pas de celles de Raffet; ses peintures, en revanche, furent innombrables. C'était un talent facile, sans grande variété ni grand éclat, et qui se sentait apte à traduire, avec une verve réfléchie, tous les épisodes connus de batailles.

Que de noms sont déjà près de tomber dans l'oubli! Il risquerait d'en être ainsi de Poterlet (1802-1835), si le Louvre n'avait eu soin de préserver sa mémoire en conservant de lui une œuvre, *Dispute de Trissotin et de Vadius*, d'une touche spirituelle et colorée. Mais que restera-t-il de Bellet du Poisat (1823-1883), un romantique convaincu, d'Anatole de Beaulieu (1809-1884) plus romantique encore, de Jeanron (1809-1877), de Penguilly L'Haridon (1811-1817), peintre énergique et pittoresque cependant? Hippolyte Debon (1816-1872),

MUSÉE DU LOUVRE



COROT. *Vue du Colisée.*

MUSÉE DU LOUVRE

PAUL HUET. *Inondation à Saint-Cloud.*

qui eut quelque peine à se séparer du classicisme, et en lequel il semble qu'on retrouve quelques-unes des hésitations de son maître Gros, mérite de survivre avec des œuvres comme *La Défaite d'Attila* (Musée de Versailles) et *la Bataille d'Hastings*. Quant à Trutat (1824-1848), malgré une mort prématurée, il a laissé quelques portraits qui sont un bagage suffisant pour laisser un souvenir, notamment celui de son père, celui de sa mère, d'un art souple, franc et caressant, et une figure de femme nue d'une observation, d'une réalité, qui promettaient. Mais combien d'autres, qui furent salués comme de bons combattants du romantisme, et qui déjà n'éveilleraient plus notre curiosité qu'avec un effort?

Il convient de rappeler au moins les noms d'Alfred Johannot (1800-1837), de son frère Tony (1803-1852) et de Célestin Nanteuil (1813-1873), dont le talent facile de dessinateurs contribua à mettre à la mode l'art de la lithographie. Les Johannot firent de la peinture et ils s'y montrèrent coloristes, mais ils sont connus surtout comme illustrateurs. Leurs planches sont spirituelles, d'un crayon rapide, qui cherche l'agrément, l'effet, qui charme l'œil. Quant à Nanteuil, il dépensa sa verve romantique dans des frontispices, des encadrements, où il ressuscitait un moyen âge fantastique et sensationnel. Achille Deveria (1800-1857), frère du peintre, mania également avec beaucoup de souplesse le crayon, et a laissé des planches chatoyantes et pittoresques, où s'affirme un coloriste.

Il faut enfin classer encore, parmi les romantiques, deux peintres, d'origine étrangère, mais qui ont été si étroitement mêlés à l'histoire de l'art français qu'on

ne peut se dispenser d'en dire au moins quelques mots. Le premier d'entre eux était Bonington (1801-1828), et son rôle fut décisif dans le développement du romantisme. Il était né en Angleterre, mais il a vécu sa trop courte vie en France, et, par ses affinités de tempérament avec ses compatriotes de l'école de Reynolds, il a puissamment contribué à faire renaître chez nous le goût de la couleur. Delacroix avait été très frappé par son art et il a avoué qu'il lui devait beaucoup. Il n'y a pas d'intention dans ses tableaux, pas d'idée philosophique. L'anecdote le préoccupe peu; elle justifie seulement le groupement des personnages. Ce qu'il recherche avant tout c'est une impression colorée. Il se complaît dans le jeu des tâches harmonieuses, franches et rares. Sur les plages, à Versailles, dans les vieilles villes, sur les canaux de Venise, il a poursuivi les heureuses combinaisons de tons, dans une fine lumière. Le romantisme ne devait pas négliger cette virtuosité.

Si Ary Scheffer (1785-1858), originaire de Dordrecht, apporta quelque chose, ce fut au contraire le goût de l'idée abstraite, cette tendance assez germanique à vouloir donner un sens philosophique à l'œuvre d'art. Cependant, au sortir de l'atelier de Guérin, après quelques essais dans la peinture de genre, sentimentale et larmoyante — les titres en disent assez : *la Veuve du soldat*, *le Retour du jeune invalide*, *l'Enfant malade*, *la Bonne vieille*, *l'Enfant qui pleure pour être porté* — il se laissait tenter par le tableau d'histoire. *Les Bourgeois de Calais* (Musée de Versailles) et surtout *Gaston de Foix trouvé mort après la bataille de Ravenne* (Musée de Versailles) attestaient certaines

préoccupations de couleur, des vigueurs d'exécution, qu'Ary Scheffer allait bientôt renier. Dans le *Charlemagne*, de Versailles, dans les *Femmes Souliotes* du Louvre, il avait encore des emportements de pinceaux, jusqu'à des empâtements. Mais déjà, dans *les Ombres de Françoise de Rimini et de son amant apparaissant à Dante et à Virgile*, de la collection Wallace, il marquait des dispositions à spiritualiser sa peinture. Dès lors, il va s'efforcer d'asservir son art à la pensée des poètes, de subordonner à des conceptions abstraites, épurées, son dessin, sa couleur, toute sa technique. Il va imaginer une peinture philosophique et essentiellement littéraire, devenir l'artiste triste, morne, anémique, du *Saint Augustin et sa mère sainte Monique*, inventer les harmonies pâles et blafardes des *Mignons* et des *Marguerite*. Il n'est pas d'art qui vieillisse plus vite. Ary Scheffer peignit aussi des portraits. Quelques-uns montrent quelque liberté, d'autres sont chlorotiques et secs. On comprend mal déjà la vogue de ces œuvres mystiques; la postérité ne se montrera-t-elle pas encore plus sévère?

Entre les classiques purs et les romantiques de tempérament, se classent les peintres de nuances diverses, qui se sont créé un art à mi-chemin, traditionnalistes attirés par les séductions nouvelles, révolutionnaires craintifs, retenus par leurs souvenirs d'École. Ce ne sont ni des indécis, ni des neutres, comme on les a souvent assez dédaigneusement nommés; mais c'est le sort des modérés, d'être également attaqués par les deux partis auxquels ils servent de traits d'union.

Cependant il faut avouer que Sigalon (1788-1837) eut

un peu mérité ce reproche. Il eut quelque peine à se fixer entre ses hésitations. Son premier ouvrage *La Courtisane* (Musée du Louvre) attestait une étude émue, une assimilation intelligente et large des grands maîtres vénitiens. La facture en restait pourtant bien éloignée; on sentait que l'élève de Guérin ne s'était pas encore défait de toute prévention à l'égard de la couleur. Mais l'on attendait beaucoup d'un jeune artiste, qui débutait par une telle œuvre de style, d'une composition si aisée. *La Courtisane* obtint un grand succès. *Locuste essayant ses poisons* (Musée de Nîmes) fut moins bien accueillie. On n'attendait pas tant d'horreurs sinistres, une mise en scène si fantastique, d'un artiste qui s'était montré délicat disciple de la Renaissance italienne. On le sentait entraîné dans le mouvement du romantisme littéraire. Dans le même esprit, il entreprit une immense toile, sanglante, presque héroïque, où régnait l'horreur, l'épouvante, le crime, *Athalie faisant égorger les enfants royaux* (Musée de Nantes). L'œuvre tomba. Le regard s'effarait devant la confusion de cette scène de carnage, devant cet enchevêtrement d'anatomies, devant la multiplicité des épisodes, l'exagération d'une gesticulation qui s'efforçait vers la puissance. Sigalon avait montré son goût pour la force; il s'acheminait vers Michel-Ange. La *Vision de saint Jérôme* (Musée du Louvre), que, sans se laisser décourager, il exposa ensuite, était visiblement peinte sous l'inspiration du Maître d'Arezzo. C'était son nouveau dieu. Il lui consacra les dernières années de sa vie trop courte, en allant à Rome faire une copie du *Jugement dernier* (Ecole des Beaux-Arts). Il avait été de ces artistes, doués merveilleusement, et qui



COROT. *Une matinee.*

COROT. *Paysage.*

laissent l'impression de n'avoir jamais trouvé l'occasion de donner leur mesure.

La carrière de Heim (1787-1865) présente plus d'unité. Il resta presque insensible aux tentations du romantisme, et traita ses grands tableaux d'histoire suivant la tradition, qui lui avait été transmise par Vincent. Cet art laisse froid aujourd'hui; il n'en a pas moins de grands mérites, la clarté, l'équilibre, le mouvement raisonné, avec, quelquefois, d'heureuses vigueurs. Ce sont des œuvres de la bonne école que le *Martyre de sainte Juliette* (église Saint-Gervais), *Sujet tiré de l'Histoire des Juifs* (Musée du Louvre), la *Bataille de Rocroy*, le *Champ de mai de 1815* (Musée de Versailles), ses décorations de la Chambre des Députés, et ses grisailles de l'église Saint-Germain-des-Prés. Mais on leur préfère de beaucoup ses tableaux d'actualité, ces cadres restreints où, sans sécheresse, avec un souci inattendu de réalité, avec beaucoup de naturel et d'aisance, il groupe une assistance nombreuse, donnant à chaque personnage une individualité propre, faisant de chaque tête un portrait. La vérité trouvait, par occasion, en Heim un adepte et c'est elle qui le sauvera de l'indifférence de l'avenir. C'est *Le Roi recevant au Palais-Royal les députés de 1830* (Musée de Versailles), la *Distribution des récompenses au Salon de 1824* (Musée du Louvre), et la *Lecture faite par Andrieux au foyer de la Comédie-Française* (Musée de Versailles), si précieux documents, que complète la série des portraits au crayon, qu'il fit des Membres de l'Institut, et dans laquelle il se montra si fin analyste.

Les premiers ouvrages d'Auguste Couder (1789-1873),

exception faite du *Lévite d'Ephraïm* (Musée du Louvre) qui l'avait fait connaître, furent froidement accueillis. Il est vrai que ses peintures décoratives pour la salle d'Apollon, au Louvre, et des grandes pages comme *Le soldat de Marathon*, *Léonidas prêt à partir pour les Thermopyles*, l'*Adoration des Mages* (Musée d'Avignon) ou *Saint Ambroise et Théodose* (église Saint-Gervais), malgré leur simple ordonnance et une certaine énergie dans le mouvement, n'étaient guère pour émouvoir l'âme. Sa sécheresse s'atténua un peu lorsqu'il aborda les sujets modernes. *La Bataille de Lawfeld*, commandée pour Versailles, d'un style coloré, lui ramena la faveur du public. *L'Armée française à la prise de York-Town*, et la *Prise de Lérida*, le menaient à l'Institut. Avec le même bonheur que Heim, il excella dans les trois dernières grandes œuvres de sa carrière, *l'Ouverture des Etats Généraux*, *La Fédération*, *Le Serment du Jeu de Paume*, à grouper, dans un même cadre, d'innombrables figures, qui sont toutes des portraits, saisis dans l'action, en plein mouvement.

Il n'y a aucun caractère d'indécision dans l'œuvre de Léon Cogniet (1794-1880). Ce doux, ce contemplatif, n'avait rien d'un révolutionnaire et n'eût jamais été jusqu'au romantisme, mais il avait la volonté ferme et tenace, et c'est très conscient de son effort et très sûrement, qu'il prépara et poursuivit son évolution. Élève de Guérin, il était parti d'un académisme pur pour s'acheminer, sans parti pris d'École, vers l'observation directe de la nature, se libérant peu à peu des principes rigides qu'il tenait de l'enseignement reçu par lui. Cet effort raisonné n'alla pas jusqu'à l'affranchir de la tradition. Hardi, presque nova-

teur, si on le compare aux académistes, il apparaîtra parmi les retardataires dans une vue d'ensemble de cette époque ardente et tourmentée. Dans la *Scène du Massacre des Innocents* et dans le *Saint Étienne*, ce qui frappe surtout, c'est la simplicité de la composition et de l'effet, la sobriété des moyens. Puis il se montrait préoccupé de couleur locale, de vérité, de mise en scène, dans *Bonaparte en Égypte*, de mouvement et de pittoresque, dans *Le Départ de la Garde nationale en 1792* (Musée de Versailles), de pathétique, d'effet lumineux dans *Le Tintoret au lit de mort de sa fille* (Musée de Bordeaux), qui fut le grand succès de sa carrière. Léon Cogniet avait peu produit. Laborieux, d'une honnêteté artistique scrupuleuse, il recommençait souvent plusieurs fois ses ouvrages, acharné à réaliser l'œuvre, telle que sa pensée l'avait mûrie. Ce furent justement ces qualités de conscience, de probité dans l'exercice de son art, de droiture dans l'idéal poursuivi, qui firent de lui un maître émérite. Toute une période d'artistes sont sortis de son atelier, qui sont les maîtres glorieux d'aujourd'hui.

La carrière de François Bouchot (1800-1842), élève de Regnault et Lethière, se résume en quelques œuvres, mais elles sont d'un grand intérêt, et font regretter une mort trop tôt survenue. Presque dès son retour de Rome, où il avait fait son séjour de pensionnaire à l'Académie, il avait été chargé par l'État de peindre les *Funérailles de Marceau* (Musée de Chartres). La scène était saisissante, l'effet d'un très beau caractère. L'émotion étreint encore devant ce Marceau en pleine lumière, porté par ses soldats, et passant devant l'armée accablée par une vraie douleur. Pas de gestes,

pas de faux pathétique. On sent l'artiste nourri de fortes études, et qui a quitté la tradition pour aller à la vérité. Cette belle entente de l'effet dramatique se manifestait encore dans la *Bataille de Zurich* (Musée de Versailles) et dans le *Dix-huit Brumaire*, cette dernière œuvre au Louvre, vigoureuse, expressive, d'un beau mouvement. La décoration n'était pas dans les moyens de Bouchot. Il échoua dans celle qui lui avait été confiée à la Madeleine.

La destinée de Horace Vernet (1789-1863) est peut-être unique. Il connut de son vivant une gloire universelle, et reçut tous les honneurs. Pas un moment la fortune ne cessa de le servir. Ses débuts furent faciles, son art sans effort. Quand tant d'artistes de génie luttent, se voient méconnus, subissent le déclin, assistent à l'oubli de leur triomphe, lui, amusa une Cour par ses dessins d'élève, et mourut en pleine célébrité, septuagénaire, n'ayant pas connu une infidélité du succès ! On ne s'est repris qu'après sa mort, et, — la mode a de ces retours cruels — on s'est plu à le décrier au point de ne lui plus reconnaître de mérite. L'avenir trouvera sans doute entre ces excès une place équitable pour asseoir sa renommée.

Fils et élève de son père Carle Vernet, il avait reçu une éducation artistique fort lâchée. Son adresse, ses dons prodigieux d'improvisation, sa facilité, donnaient le change, faisaient croire, l'orgueil paternel aidant, à du génie. A l'âge où l'on étudie encore, il jouait avec le crayon, le pinceau, suivait sa fantaisie, peignait des marines, des chevaux, des modes, des scènes de la vie militaire. Sa verve s'habituait à la caricature. La Cour impériale l'adoptait. A vingt-cinq ans il était

décoré, et déjà populaire. Qu'eût-il pu souhaiter? En 1822, ses tableaux étaient refusés au Salon. Sa bonne fortune profitait de l'échec que la politique rendait retentissant. L'attachement du jeune artiste à la gloire des armées de la République et de l'Empire avaient en effet éveillé les susceptibilités gouvernementales. Vernet saisit l'occasion, fit l'exposition de ses œuvres chez lui, et la foule s'y écrasa.

Les ouvrages les plus connus de cette époque sont : la *Mort de Poniatowski*, que la gravure a tant popularisée, et dans le même sentiment élégiaque, *Le Soldat laboureur*, *Le Cheval de Trompette*, *Le Chien du Régiment*, puis *L'Atelier* qui était le sien propre, et qui offrait l'étrange spectacle d'une salle d'escrime, de boxe, de concert, pleine de désordre et de tapage, où l'artiste paradait, assez fier de montrer combien son génie était accommodant. C'était amusant, pétillant, plein de verve ; mais l'exécution, sèche et morne, ne valait pas l'esprit dépensé. *La Barrière de Clichy* (Musée du Louvre) par contre, reste une de ses bonnes pages. C'était le début d'une série d'œuvres tenant du genre historique, et où l'excellent narrateur qu'il était, allait d'une touche amusée, spirituelle, conter les événements contemporains. Il débutait par son chef-d'œuvre. Vernet donnait là toute la mesure de son talent. Il ne devait jamais s'égaler. C'était aussi l'époque des *Batailles de Valmy*, de *Jemmapes*, de *Montmirail*. Puis, rentré dans les grâces de la Royauté, il exécutait un plafond pour le Louvre, *Jules II commandant les travaux du Vatican*, et pour Versailles de nouvelles Batailles, *Bouvines*, *Fontenoy*, auxquelles allaient s'ajouter *Iéna*, *Friedland*, *Wagram*. L'Institut

s'ouvrait devant lui et, l'année suivante, le présentait comme directeur de l'Académie de France à Rome. Il n'avait pas quarante ans !

Ce n'est que plus tard, après son retour, après un voyage en Afrique, après un séjour à la Cour de Russie, que, abandonnant momentanément les anecdoctes trop menues pour leurs cadres, *Les Mazeppa* (Musée d'Avignon), les *Raphaël au Vatican*, il reprit la suite des tableaux d'histoire moderne qu'avait si brillamment inaugurée la *Barrière de Clichy*. Pour peindre *L'Assaut de Constantine*, la *Bataille de l'Isly*, *La Smala*, ces trois toiles commandées pour Versailles, il retrouvait, en effet, ses qualités si françaises, la clarté, l'esprit, une sorte de belle humeur du pinceau, d'entrain, qui traduisaient si complètement la vaillance, la gaieté, l'admirable élan du soldat de nos armées. On sent que Vernet l'aime, qu'il l'admire et le connaît. Il ne l'abandonne pas dans l'action, il ne le sacrifie pas pour un effet d'ensemble. Chaque fantassin, qui monte à l'assaut, a sa vie propre, son caractère, est pour lui un héros qu'il ne faut pas négliger. Il n'y a pas lieu de s'étonner alors si l'intérêt se disperse, si le tableau perd de son unité, si l'harmonie générale souffre du soin apporté dans tous ces détails. Mais chez Vernet le peintre s'efface volontiers devant l'anecdotier. La peinture n'est pour lui qu'un moyen ; elle n'apparaît jamais comme un but. Sa couleur est soignée, terne, et ne trahit jamais la recherche d'un effet, une heureuse inspiration d'artiste. Mais le public, amusé, lui donnait raison, et faisait de lui un des triomphateurs de l'Exposition de 1855. Le jury lui décerna une des grandes médailles d'honneur.

Son gendre, Paul Delaroche (1797-1856), fut, à cette époque, le représentant le plus populaire de l'éclectisme en art. Méthodique et mesuré, sans grand élan dans l'inspiration, sans véritable imagination, assez maître de lui pour se garder de tout entraînement, il s'efforça de réunir les qualités qui faisaient la force des partis en présence. Il pencha vers les séductions du romantisme, mais n'y céda pas; du côté des classiques, il chercha le style, sans s'immobiliser dans la contemplation de la forme. Il eût souhaité satisfaire tous les goûts. Ce fut un artiste de conciliation. Et par cela même qu'il se tenait à mi-route de tout idéal, il ne fut ni très individuel, ni très original.

Charles Blanc a dit avec quelque sévérité : « En France ce qu'on aime dans la peinture, c'est précisément ce qui n'est pas la peinture; ce que l'on recherche dans un tableau, c'est l'esprit, la pensée, l'intention... Voilà comment il est facile de comprendre l'engouement de la bourgeoisie française pour M. Delaroche. Tel est le public, il faut bien le dire, Paul Delaroche est son peintre par excellence. » Et il va, en effet, à Delaroche comme il court au drame bien fait, qui ménage habilement l'intérêt d'une situation, fait vibrer ses émotions, lui offre du pittoresque, du pathétique, avec une mise en scène bien réglée, des costumes brillants, et des décors qui enveloppent bien l'action. Delaroche a toujours excellé dans cet art de théâtre. Erudit et curieux, il puise dans le passé d'illustres anecdotes, tragiques ou émouvantes, qui puissent se prêter à la mimique d'un effet de scène, et auxquelles il applique ses études réfléchies et laborieuses. On ne saurait lui reprocher une faute de composition. Il connaît tous les

ressorts dramatiques. Ses savants artifices agissent presque physiquement sur les nerfs, et provoquent l'émotion. N'est-ce pas beaucoup ces ressources de dramaturge qui déterminèrent l'éclatant succès des *Enfants d'Edouard?*

Mais Delaroche n'était pas arrivé d'emblée à cette maîtrise. Elève de Watelet, puis de Gros, il avait commencé par peindre un *Joas sauvé par Josabeth*, un *Christ en Croix*, puis s'était timidement essayé, dans le genre anecdotique, avec une *Jeanne d'Arc*, un *Saint Vincent de Paul*, un *Filippo Lippi*. Ce n'est qu'en 1827 qu'il débuta réellement avec sa *Mort d'Elisabeth* (Musée du Louvre). Les concessions, qu'il croyait devoir faire aux novateurs, y apparaissaient nettement dans la figure de la reine mourante, déjà verdâtre, étendue sur son manteau royal aux plis amples, avec toutes ces robes arrangées autour d'elle, ces draperies éclatantes, tout cet apparat coloré, emprunté au décor romantique. Jamais Delaroche ne retrouvera de ces libertés. Il crut avoir été trop loin; il se surveilla. Cette *Elisabeth* n'en reste pas moins son meilleur morceau. La *Mort du Président Duranti*, la *Prise du Trocadéro* (Musée de Versailles), une *Scène de la Saint-Barthélemy*, qu'il exposait encore au même Salon, contribuaient à consacrer sa réputation. Puis en 1831, paraissaient *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier* (Musée de Nîmes) auquel on fit alors le grand mérite d'être littéraire, ce qui a fait de nos jours tomber l'œuvre; *Les Enfants d'Edouard* (Musée du Louvre), cette page si fameuse, par sa pathétique de théâtre, par l'anxiété que provoque cette attente de deux pauvres enfants écoutant, enlacés, l'approche de



DAUBIGNY. *La Moisson.*



THÉODORE ROUSSEAU. *Sortie de forêt à Fontainebleau.*

leurs assassins, dont la lumiere des torches glisse déjà sous la porte; *Mazarin mourant* et *Richelieu remontant le Rhône*, autre vision tragique. Il serait impossible de suivre Paul Delaroche dans sa production; il suffit de s'arrêter à ses œuvres les plus marquantes. C'est le *Supplice de Jane Gray*, une de ses scènes les plus saisissantes, car il semble que l'artiste se croie obligé, dans la peur de lasser l'intérêt, de forcer toujours davantage l'horreur, l'angoisse, de raffiner la violence de ses drames; c'est l'*Assassinat du duc de Guise* (Musée Condé), son œuvre la plus complète, si ingénieuse de mise en scène, si habilement présentée, si harmonieusement groupée, et d'un pittoresque qui entre et se grave avec tant de certitude dans la mémoire; c'est encore *Strafford conduit au supplice*, *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell*, autant de pages légendaires.

Puis, il consacrait trois années de sa vie à sa décoration de l'Hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts, *Assemblée des artistes les plus célèbres du moyen âge et des temps modernes*, grande peinture évidemment inspirée de l'*Apothéose d'Homère*, dont elle rappelle la disposition, avec son motif central, où figurent les trois grands maîtres de l'Antiquité, Ictinus, Phidias et Apelle, siégeant sous un portique de marbre, accompagnés de figures allégoriques. De chaque côté se groupent, avec un heureux arrangement de composition et de couleur, les personnages, naturellement assemblés, et point trop étonnés de se trouver conviés à venir deviser dans les limites de ce cadre. Ce fut le grand effort de Paul Delaroche. La fin de sa carrière fut attristée par la mort de sa femme. La douleur le

porta vers un mysticisme que n'avaient fait qu'encourager deux voyages en Italie. Ses derniers ouvrages furent des tableaux de piété, des *Vierge*, des *Christ*, des *Sainte Famille*. Des portraits complètent son œuvre, et ils seront peut-être son meilleur bagage aux yeux de la postérité. Il s'y révèle observateur, fin physionomiste, un peu ému devant la nature, assouplissant son exécution pour la plier au caractère, à la personnalité du modèle.

Robert Fleury (1797-1890) s'enferme à peu près dans le même cycle de l'histoire, exerce également son érudition à toutes les pages sombres du passé, recherche les mêmes effets de drame, mais l'exécution a des libertés dont le pinceau de Delaroche s'effrayerait. Robert Fleury penchait vers le parti des coloristes. Il se plaît aux harmonies sobres et chaudes, dans la lumière rare des intérieurs aux sinistres aspects. Au milieu du siècle dernier, on vantait déjà « leurs tons rancis de vieux tableaux, leurs blondes fumées devançant le travail du temps ». Ses tableaux ont encore noirci, mais on retrouve, sous ces ténèbres rousses, les colorations heureuses de leur jeunesse; la scène s'y développe toujours ingénieuse, bien conduite, méditée, définitive. *Le Colloque de Poissy* (Musée du Louvre), *Benvenuto Cellini dans son atelier*, *Scène de la Saint-Barthélemy*, *Galilée devant le Saint-Office*, (Musée du Louvre), *Réception de Christophe Colomb par la Cour d'Espagne* (Musée du Louvre), sont des œuvres dont la gravure s'est emparée et qu'elle a popularisées.

Bien que d'origine suisse, Léopold Robert (1794-1835) se classe, par son éducation, ses goûts, dans l'Ecole française. Cet élève de David garda toute sa

vie son idéal de beauté, son respect du dessin, tel que le comprenait l'enseignement de son maître, son habitude de la discipline, même lorsqu'il eut adopté les sujets modernes. Il passa, en son temps, pour un novateur parce que, s'étant rendu en Italie, il fut frappé par le pittoresque des montagnards de la campagne italienne, et qu'il en oublia les Romains de l'Antiquité; mais il n'en continua pas moins à appliquer sa méthode rigoureuse de travail, affectant la simplicité, s'en tenant aux compositions sages, régulières, pyramidales, conservant le rythme convenu des attitudes. Il est vrai qu'il haussa un peu le ton de la coloration, pour donner un gage à l'esprit nouveau, mais il ne se permit jamais une hardiesse, et resta fidèle à la pratique lisse et froide de l'Ecole. Si Léopold Robert a pu compter en son temps parmi les révolutionnaires, ce ne peut être que pour avoir introduit dans la peinture le pittoresque d'un costume nouveau. Ses paysans, couverts d'oripeaux de théâtre, ont une beauté fade de bellâtres ou insignifiante de modèles. Il n'y a pas le moindre souci de nature. Le paysage n'existe même pas. Pour un artiste, qui s'est consacré à la peinture du paysan, cette insouciance du pays qui l'entoure, cette ignorance de la terre, à laquelle il est attaché, est bien significative!

Ce ne fut qu'après quelques années de tâtonnement que Léopold Robert trouva sa voie, mais lorsque la chance se fût offerte à lui, de découvrir cet aspect inexploité de l'Italie populaire, il ne chercha plus d'autre source d'inspiration. *L'improvisateur napolitain*, qui parut au Salon de 1824, avait commencé sa popularité. *La Madone de l'Arc*, *La Halte des*

Moissonneurs dans les Marais Pontins (Musée du Louvre) lui assurèrent la grande célébrité. Ces deux œuvres approchaient de cette perfection qu'avait rêvée Léopold Robert. Laborieux, opiniâtre, difficile pour tout ce qu'il faisait, et peu capable d'ailleurs d'improvisation, il changeait perpétuellement l'idée, la composition de ses tableaux, reprenant les morceaux, scrupuleux jusque dans les détails, jamais las d'une exécution si pénible. Cette conscience lui fait honneur, mais explique peut-être un peu l'extrême froideur de ses œuvres. Une passion malheureuse tourmenta bientôt sa vie ; après quelques années douloureuses, il préféra se résoudre au suicide. Sa dernière œuvre importante avait été les *Pêcheurs de l'Adriatique*.

C'est un peu le même domaine qu'exploita Victor Schnetz (1787-1870). Élève de David, puis de Regnault, il débuta, en 1819, avec le *Bon Samaritain* et *Jérémie pleurant sur les ruines de Jérusalem*; puis, l'année suivante, il exposait une *Bohémienne prédisant l'avenir de Sixte-Quint* (Musée du Louvre). Dès lors, il s'attacha, presque d'une façon continue, à peindre la vie populaire italienne, en des cadres trop vastes, sans grande originalité, sans beaucoup de vérité ni de souffle, s'efforçant de réchauffer son dessin, qui avait la solidité propre aux bons élèves de David, par quelques notes empruntées à la palette des romantiques. Il ne peignit pas cependant que des *Vœu à la Madone* (Musée du Louvre). En dehors de ses pâtres, de ses brigands, de ses paysans et pifferari, il composa quelques tableaux d'histoire et quelques tableaux de genre. Mais surtout il fut un excellent Directeur de l'Académie de France

COLLECTION CHAUCHARD

MILLET. Phot. Lecadre.

L'homme à la houe.

MUSÉE DU LOUVRE

MILLET. *Les Glaneuses.*

à Rome. Ses élèves, dont quelques-uns sont les grands maîtres d'aujourd'hui, réveillent volontiers les souvenirs un peu attendris qu'ils gardent de sa bonté, de son ironie spirituelle, de son doux scepticisme, et de l'exquise modestie avec laquelle il parlait de lui-même et de son art...

Dans une époque si touffue, où le temps n'a pu faire encore les éliminations nécessaires, on se trouve un peu embarrassé pour arrêter un choix, même parmi les artistes qui furent alors en grande vogue. On risque d'encombrer les souvenirs ou d'être accusé d'oubli. Et l'on se demande s'il serait bien utile, malgré la réputation dont ils jouirent de leur vivant, d'insister sur des artistes comme Alaux (1786-1864) et Vinchon (1789-1855), peintres de batailles, d'épisodes historiques, le premier, auteur des décorations de la coupole du Luxembourg ; sur Auguste Hesse (1795-1869) et son neveu Alexandre (1806-1879), dont le Louvre conserve un *Triomphe de Pisani*, tous deux membres de l'Institut ; sur Michel Drolling (1786-1851), élève de son père et de David, qui peignit une *Mort d'Abel,* son œuvre la meilleure, quelques tableaux d'histoire, et de nombreuses décorations bien vides pour les églises de Paris; sur Claude-Marie Dubufe (1794-1864) qui traita avec une égale facilité les sujets historiques, mythologiques, sentimentaux, et fut surtout un portraitiste complaisant des grâces mondaines.

Antoine Court (1797-1865), élève de Gros, avait plus de fonds. Sa *Mort de César* (Musée de Rouen) est une page de style, largement développée, d'une vraie grandeur, d'une force et d'une solennité dignes d'un drame antique. Il y avait aussi une farouche énergie,

un tumulte de foule, un élan de passions, dans *Boissy d'Anglas saluant la tête de Féraud*, également à Rouen. Malheureusement Court ne se maintint pas à ces hauteurs. Dans une *Scène du déluge* (Musée de Lyon), il fit sourire avec les efforts invraisemblables de mouvements et de raccourcis, que déployaient ses personnages, et ces faiblesses d'inspiration firent oublier un peu injustement ses réels mérites.

On a l'habitude de classer Charles Gleyre (1806-1874) dans notre École, bien qu'il fût Suisse de naissance. Par ses études faites dans l'atelier de Hersent, par sa culture bien classique, il se rattache évidemment à cette lignée de nos peintres épris de belles formes, mais il y joint des intentions très littéraires et un goût de rêverie sentimentale, qui révèlent tout de même son origine. Gleyre tient surtout son universelle réputation d'un tableau, qui est dans toutes les mémoires, *Les Illusions perdues* (Musée du Louvre). Certains artistes ont ainsi la fortune de se mettre tout entiers dans une œuvre indissolublement liée à leur nom et qui assure plus leur célébrité, parfois, qu'une ample production. La pensée était en effet joliment exprimée, les figures harmonieusement groupées, d'une forme très pure, et il y avait, dans ces Illusions quittant le rivage dans le soir qui tombe, une poésie grave, une mélancolie suffisamment saisissable pour tous. Il n'en fallait pas davantage pour qu'on s'éprît en masse du tableau. Le métier était bien un peu mince mais on ne lui en tint pas rigueur. Avant tout, Gleyre fut un amoureux de la belle ligne caressée, des corps juvéniles de nymphes apparaissant comme une vision antique. La *Danse des Bacchantes*, les *Femmes à la*

Vasque, *la Charmeuse*, bien que moins célèbres que les *Illusions*, sont d'une qualité plus rare. Gleyre également, mais avec moins de bonheur, a traité des sujets religieux et historiques, *Saint Jean inspiré*, le *Départ des apôtres*, l'*Exécution du major Davel*, les *Romains vaincus passant sous le joug*. Il faut faire une exception pour *Panthée poursuivi par les Furies* qui est, dans sa fièvre de mouvement, d'un effet impressionnant.

Au nom de Thomas Couture (1815-1879), est également attaché le souvenir d'une œuvre, qui fut le grand effort de sa carrière. Lorsque l'immense cadre des *Romains de la décadence*, au Louvre, sollicite notre regard, il semble nous laisser espérer une vaste ordonnance à la Véronèse, avec son architecture à colonnes, et sa foule pittoresquement assemblée autour de la table du festin. La déception est, hélas! immédiate. On ne se trouve en présence que d'un décor réussi dans lequel des comparses immobilisent leur effet. Il n'y a ni vie, ni mouvement. Pas un des personnages n'est vraiment à l'orgie dans laquelle il tient son rôle. On devine trop les ivresses simulées, l'indifférence professionnelle des modèles chargées de poser la Volupté Pas une rumeur de rires, une fièvre de violence, un appel de désir! Couture n'avait pas mesuré ses forces, le souffle lui manqua. L'œuvre est, dans son ensemble, d'une harmonie heureuse, mais les figures sont d'un dessin lourd, sans beauté. Ses débuts, avec un *Jeune Vénitien après une orgie* avait fait mieux espérer. On crut même, au moment où parurent L'*Enfant prodigue* et *l'Amour de l'Or* (Musée de Toulouse) posséder un grand peintre. Notre époque est revenue de cet en-

gouement. De ses productions suivantes, il n'y a guère qu'un *Fauconnier* à retenir, d'une bonne inspiration et d'une heureuse exécution.

Un beau peintre, Théodore Chassériau (1819-1856), termine cette revue trop rapide des représentants de l'éclectisme. Il avait rêvé la fusion étroite des deux principes d'art, et, seul, cet artiste de sensibilité profonde, de goût classique et d'imagination ardente, eût été capable de mener à bien cette difficile tentative de réconciliation entre Ingres et Delacroix, si la mort ne l'avait pris, à trente-sept ans. Les œuvres qu'il avait créées, et dont pas une n'est indifférente, étaient l'aveu de son rêve de beauté, et marquaient les étapes conquises. Elève d'Ingres, il a subi la force de cette sorte de passion pour la perfection de la forme qui fut comme la flamme secrète et ardente du génie de son maître, et il ne sacrifiera jamais son respect pour cet idéal. Mais, à la suite d'un voyage en Afrique, où il s'était épris de lumière et de couleur, il se sentit attiré, par des affinités restées ignorées de lui jusque là, vers les pratiques de Delacroix. C'est alors qu'il s'efforça d'appliquer toutes les ressources, les richesses de son talent, à concilier l'harmonie de la ligne et celle de la couleur.

De cet effort réfléchi sont sorties de belles œuvres, mais on ne saurait convenir qu'elles soient exemptes de toute marque d'hésitation. Chassériau va d'Ingres à Delacroix sans parvenir à bien fixer son style, et ce n'est en réalité qu'assez rarement qu'il a pu réaliser son rêve de fusion. C'est ainsi que dans la *Suzanne au Bain*, *Apollon et Daphné*, la *Vénus Anadyomène*, *Andromède liée au rocher*, *Esther se parant pour être*



DIAZ DE LA PENA. *Vénus et Adonis.*



TROYON. *Bœufs se rendant au labour.*

présentée au roi Assuérus, et quelques portraits, celui de *Deux sœurs* entre autres, domine l'influence du peintre de la *Source*, tandis que les riches sonorités de l'auteur des *Femmes d'Alger* vibrent surtout dans le *Caïd de Constantine* (Musée de Versailles), *Intérieur de Harem*, *Macbeth*, la *Défense des Gaules*, le *Saint Etienne* de Saint-Roch, *Sainte Marie l'Egyptienne* de Saint-Merri, et la *Déposition* de Saint-Philippe-du-Roule. Chassériau cependant ne s'asservit à aucune imitation. Il reste lui-même, généreux de son tempérament, prodigue de ses dons. « Ne rien faire d'impossible, trouver la poésie dans le réel, ne pas se torturer, chercher ce qui est beau et l'exécuter », telle est une formule que l'on trouva dans ses notes, et qui fut peut-être sa devise. Il avait l'inspiration, le souffle, une belle vision de la vie; ce furent ses moyens d'expression qu'il chercha à assouplir au contact des deux grands génies de son temps. Vers la fin de sa vie il semblait avoir approché de son but, dans le *Tepidarium* (Musée du Louvre) et dans sa décoration du Palais de la Cour des Comptes, dont le Louvre conserve quelques fragments, heureusement épargnés par l'incendie de 1871. Chassériau se sentait proche de la grande maîtrise. Que ne pouvait-on espérer encore de son avenir ?

Il ne faut pas négliger, bien qu'ils ne se trouvent un peu qu'en marge de l'Histoire de la peinture, ces artistes humoristiques qui, au jour le jour, jettent sur la feuille satirique leur verve spirituelle, leurs traits de mœurs, leurs observations parfois profondes et leurs malices. C'est à travers leur humeur, leur art de grossir les passions et les ridicules, ou de les caractériser

d'un trait juste, qu'une époque parfois nous apparaît avec le plus de relief. On ne saurait d'autant moins oublier ces caricaturistes lorsqu'ils s'appellent Gavarni et Daumier.

C'est tout une humanité qui passe dans les albums de Gavarni (1804-1866). Fin, raffiné, mondain, il exerce son observation pénétrante, curieuse, dans le monde des *Boudoirs et mansardes*, des *Artistes*, de *Clichy*, des *Lorettes*, des *Bohèmes*, etc... Il note tout ce qui défile sous ses yeux, d'un dessin élégant, nerveux, souple, que souligne encore une légende d'une ironie mordante ou d'une psychologie profonde. La satiété d'une vie dépensée en folies, le mena sur le tard vers un scepticisme qui tourna bientôt en misanthropie. C'est toute cette humeur chagrine, caustique, qu'il versa dans les *Propos de Thomas Vireloque*.

Daumier (1808-1879) est un spectateur moins complaisant des mœurs de son temps. Ce qui amusait Gavarni, ce qui le faisait sourire avec indulgence, l'irrite, soulève ses indignations, ses colères. Ces faiblesses humaines, ces compromis de conscience, ces platitudes, ces ridicules, dont sont faites les vies moyennes, il les grossit, en fait des difformités, qu'il flétrit et fustige. Il y a du lyrisme dans ses révoltes. Son dessin gras, puissant, accuse le trait, élargit le caractère de la forme, donne à sa caricature l'ampleur d'une satire. Il ne lui a manqué quelquefois que le sens de la mesure. Ses violences, comme ses amertumes et ses rires, n'ont pas toujours évité l'outrance. Sa réputation de peintre ne s'est qu'assez récemment établie. On s'est avisé que ce caricaturiste était aussi un grand artiste. Il portait sur la toile ses dons d'observation, d'évo-

cation rapide, de mouvement, et il y joignait une sûreté de métier extraordinaire, une belle couleur rare, une lumière chaude. Le Louvre conserve de lui un bon morceau, *Les voleurs et l'âne.*

Loin derrière eux suivent Grandville (1803-1807) qui répandit sa fantaisie ingénieuse dans les *Scènes de la vie des animaux*, les *Fleurs animées*, les *Petites misères de la vie humaine.* Et Henry Monnier (1805-1877), créateur de ce type mémorable qu'est Joseph Prudhomme.

Le Paysage. — L'École de 1830. — Corot. — Rousseau. Millet.

Le paysage, au début du XIXe siècle, est toujours asservi au règne tyrannique de Valenciennes. Cet artiste médiocre, qui était parvenu à une situation presque incontestée et hors de toute proportion avec ses mérites, tenait un rôle analogue à celui de David. Il avait fait un code des lois du paysage historique, en dehors duquel il n'était point permis d'approcher la nature. Et grâce à son autorité, on s'y soumettait. De nombreux élèves, dociles et zélés, suivaient sa doctrine et la propageaient. C'étaient les Victor Bertin (1775-1845), Watelet (1780-1866), Michallon (1796-1822) dont le Louvre conserve une toile appliquée *Mort de Roland à Roncevaux*. D'autres les suivaient de près : Rémond (1795-1875), dont les paysages se peuplaient de figures antiques, d'Aligny (1798-1871), Bidault (1758-1846), Edouard Bertin (1797-1871) qui, tout en respectant la tradition, prenait quelques libertés et ouvrait les yeux devant la campagne qu'il parcourait. De Marne (1754-1829) et Taunay (1755-1830) sont plus peintres de genre que paysagistes, et, à ce titre, ils sont moins tenus de s'enfermer dans l'intangible formule; ils en profitent pour être un peu plus familiers et peindre, l'un des scènes rustiques, le second de petits tableaux anecdotiques, d'ailleurs assez froidement exécutés.

Mais voici un artiste, Georges Michel (1763-1843), qui, à lui seul, s'avisa de découvrir la nature. Il est vrai qu'il n'était d'aucune École, qu'il n'avait rien appris, qu'il ne se souciait ni de gloire, ni d'honneurs, ni de succès. Il peignait pour la joie de peindre, de traduire et de fixer ses émotions. Est-il nécessaire de dire qu'il vécut parfaitement ignoré, assez misérable d'ailleurs, plus artisan qu'artiste? Ce n'est qu'après sa mort, qu'on s'aperçut de son mérite, de son effort à substituer à la routine une vision directe de la nature. En compagnie de son ami Bruandet, ce paysagiste disparu dès les premières années du siècle, et qui avait eu la curiosité déjà d'aller voir de près les bois, il battait la campagne, prenant des croquis, d'après lesquels il faisait des tableaux qu'il ne signait pas et qu'il cédait pour rien; quelquefois même, il travaillait pour d'autres. Son œuvre est donc assez mal connue Elle apparaît cependant singulièrement familière pour l'époque, et proche de la belle vérité. Michel est un besoigneux; ses courses ne le mènent jamais bien loin, rarement au delà de Montmartre, alors la campagne. Tous ses effets, il les tire de cette nature toute simple, un peu aride, si privée de motifs héroïques; c'est un chemin creusé d'ornières, un arbre échevelé par le vent et des ciels changeants, tous les jeux de la lumière. Il a une tendance à tourmenter la nature; car ses maîtres préférés sont les Hollandais, et Ruysdaël est son grand inspirateur. Mais il était trop en avance sur son temps, et personne n'était en état de le comprendre.

La véritable émancipation du paysage date de la naissance du mouvement romantique. Ce fut encore un

peintre anglais, Constable, qui donna l'éveil. On l'avait découvert, peu après Bonington, aux Salons de Paris, où il venait exposer. Nos paysagistes qui, plus encore que les peintres d'histoire, souffraient d'être emprisonnés dans leurs formules, et à qui l'art anglais découvrait tout à coup un nouvel horizon, celui-ci tout éblouissant de lumière, se jetèrent pour la plupart, avides de liberté et de grand air, dans les rangs des novateurs. Mais le romantisme pour eux présentait peu de danger. Lorsqu'ils se trouvèrent devant la nature, qu'ils avaient enfin appris à regarder, à aimer comme elle entend l'être, il y eut entre elle et eux une communion intime, une sorte d'échange d'âme, qui leur fit oublier bien vite toutes les théories périlleuses. En même temps, et par une heureuse coïncidence, ils découvraient Ruysdaël. Cette double admiration les ramenait tous à l'observation directe de la réalité, les uns devant garder dans les yeux l'éblouissement coloré des peintres anglais, les autres préférant s'appuyer sur l'art hollandais et sa rassurante expérience de la vérité.

Paul Huet (1803-1868) est un des premiers qui se soit rapproché de la nature et avant que Constable ait paru à nos Salons. Élève de Guérin et de Gros, il dut lutter ardemment pour triompher du goût du public, encore attaché au traditionnel paysage historique. Dans les Expositions, dont il s'efforçait de forcer les portes, il se sentait déplacé, au milieu de tant d'œuvres sagement méditées et si proprement peintes. « Je me sens, disait-il, comme un homme crotté dans le salon d'une duchesse. » Obligé de quitter l'atelier de Gros, faute de ressources, il s'était réfugié à Saint-Cloud, et c'est

là, que travaillant avec fureur, il se mit à interroger la campagne. « Né triste, fin, délicat, fait pour les nuances fuyantes, les pluies par moment soleillées, » comme disait Michelet, il va d'instinct, vers les grands aspects de pays, les ensembles tourmentés, les horizons fuyants; des masses d'arbres, sombres et touffues, abritent des marais verdâtres; les grands ciels déchirés sont pleins de mouvement et chargés de menaces; des collines déploient leurs lignes amples; les sous-bois ont des profondeurs mystérieuses. Peu de personnages animent ces paysages, et seulement pour les grandir, indiquer l'échelle. Tous ces effets se retrouvent plus ou moins dans la *Vue générale de Rouen*, la *Vue d'Honfleur, La Maison du garde*, la *Vue générale d'Avignon*. Ils atteignent leur maximum d'intensité dans l'*Inondation de Saint-Cloud* (Musée du Louvre), nature tragique fouettée par la tempête, envahie par les eaux silencieuses et sournoises. Malheureusement l'exécution, un peu lourde, manque de transparence.

Il serait écrasant pour Huet de lui opposer Corot, le grand charmeur, le doux poète, le peintre exquis, auquel on ne sait résister, et dont l'art est l'enchantement de ce XIX[e] siècle. Camille Corot (1796-1875) était fils de boutiquiers aisés de la rue du Bac. Ses études terminées, il fut placé par son père dans une maison de draperies. Il est vraisemblable que, s'il obéit, ce fut sans enthousiasme. Sa vocation le travaillait déjà, et on imagine que des visions de lumière, de ciels libres et profonds, devaient souvent se lever dans l'ombre de sa boutique, et entraîner ses pensées. En fils soumis, il s'essaya de se résigner, mais, après huit années d'effort, n'ayant pu vaincre sa vocation, il confessa la

détermination qu'il avait prise d'abandonner le commerce pour l'art. Son père, sentant la résistance vaine, s'inclina de mauvaise grâce, et mesurant sa pension, il l'envoya à cet étrange amusement que lui paraissait être la peinture.

Le jeune Corot, libre enfin, se jetait avec ardeur dans le travail, passant successivement dans l'atelier de Michallon et celui de Victor Bertin, deux apôtres du paysage historique. Il est donc sorti de l'École classique, et il ne reniera jamais ses origines. Toute sa vie, il gardera le goût du style, l'habitude de composer comme ses maîtres, d'équilibrer ses masses, de peupler ses paysages de nymphes ou de héros antiques ; mais ce respect, réservé à l'enseignement qui l'a formé, ne l'empêchera pas cependant de s'affranchir, d'écouter les appels de la nature, d'aller à elle, l'âme ouverte, et de recueillir tous les secrets de beauté qu'elle n'a jamais encore livrés. Dès son premier voyage en Italie, il donne des preuves de cette double tendance, peignant pour lui des études, toutes familières, sincères, vrais colloques avec la campagne de Rome, sans préoccupation de style, sans parti pris : ce sont ces vues du *Colisée* et du *Forum* (Musée du Louvre), merveilles d'exactitude, de lumière, ruines rousses baignées d'atmosphère, sous un ciel profond, d'un bleu léger plein d'espace ; et pour le public, pour les Expositions, composant des paysages soumis aux formules obligées, encore impressionné par le prestige de la tradition. Peu à peu son art se libérera de cette tutelle, mais jamais cependant Corot ne cessera d'être un classique d'instinct.

Dans ces vues d'Italie, qui sont de sa première



FROMENTIN. *La Chasse au faucon.*

manière, il semble avoir repris l'art où l'avait laissé Claude Lorrain dans le *Campo Vaccino*, tout rayonnant de clartés blondes. Mais Corot est rentré en France; Parisien, il est facilement sédentaire et ce n'est guère que par exception qu'il poussera ses rêveries plus loin que Ville-d'Avray. C'en est fait de ses premières visions. Un nouveau Corot apparaît, le Corot des matinées mouillées de brouillard, des soirs indécis tout rosés de soleil. C'est alors la campagne parisienne, avec ses bois clairs, ses horizons vaporeux, et sa lumière pâle, légère, frileuse, sous les brumes de l'aube. Pas un autre artiste n'a senti comme lui le charme, comme l'élégance, la finesse de cette nature aux verdures grises et légères, accueillante aux rêveries. Ses motifs, c'est une clairière tiède où tourne une ronde de dryades, avec de belles masses touffues d'arbres, épanouis dans l'atmosphère, tandis que, près d'eux, par contraste, monte dans le ciel un bouleau grêle, toujours agité d'un frisson; c'est un bout de prairie, où serpente une rivière, sous l'ombre transparente des peupliers, une saulaie tout argentée, trempant dans l'eau où traînent encore les vapeurs de la nuit, avec, à travers les branches, des trouées de ciel pâle, ou des étangs voilés sous le jour mauve du crépuscule. Les tableaux de Corot, dans une salle de musée, ne nous retiennent pas de la même façon que les autres œuvres; ils apparaissent comme un coin de rêve par où s'échappe la pensée, On ne juge pas sa peinture, elle vous prend, elle vous entraîne doucement vers les ombres molles où vous attendent les nymphes légères sur les gazons, pour s'enfoncer avec vous dans ce mystère des horizons baignés de lumière

aux bleus d'ardoise. Et comme l'œuvre paraît peu travaillée! Un effort froisserait toute cette grâce, presque cette pudeur d'une nature qui, avant Corot, s'était refusée. Toute cette harmonie n'est faite que d'un frottis de tons, sans fatigue, laissant l'imprécision des profils dans les gris de l'atmosphère, et n'est obtenue presque uniquement que par la juste relation des valeurs. Il y a là une belle sûreté de métier; mais on sent aussi qu'une âme confiante, naïve et souriante, s'épand dans cette peinture sans brutalité, l'âme du bon Corot, honnête et malin, d'une bonhomie si fine, d'un cœur toujours prêt à se dépenser. Les titres de ses paysages? Il faudrait les citer tous, et que disent-ils? *Paysage*, *Vue de Castelgandolfo*, *La route d'Arras*, *Matinée*, ces noms peuvent-ils traduire le merveilleux accord de ces effets de matin ou de crépuscule?

Mais Corot est aussi un peintre de figures, de nudités délicatement modelées, peintes amoureusement sur un fond de paysage, et dont il tire de nouvelles harmonies. La *Danse des Nymphes*, *Diane et ses Nymphes* (Musée de Bordeaux), l'*Etoile du matin* (Musée de Toulouse) sont des œuvres délicieuses, des poèmes de jeunesse tendre, de grâce fraiche, parmi les plus heureuses inspirations de cet enchanteur qui fut un beau et simple génie.

Ce n'est qu'après bien des péripéties que Camille Flers (1802-1868) put exercer sa paisible profession de paysagiste. D'abord auteur dramatique, il s'embarqua bientôt pour le Brésil en qualité de cuisinier, devint danseur au théâtre de Rio-de-Janeiro, sans réussir d'ailleurs, revint misérablement en Europe, débarqua à Cadix, et rentra, comme l'enfant prodigue

au logis; tant de misères pour échapper à l'obligation de fabriquer de la porcelaine, dans la manufacture paternelle, et finir par s'y soumettre, en se résignant à ne faire que dans ses loisirs de la peinture. Il devint alors le peintre tranquille et sincère de la Normandie, dont il évoqua d'une touche grasse et un peu lourde les pâturages et les vergers.

De la Berge (1805-1842) n'aurait fait, dit-on, que quelques paysages, tant il prenait de souci de ne point laisser échapper un détail à son œil vigilant. De peur d'en oublier, il en arrivait à couper dans la campagne tout ce qui pouvait être emporté afin de pouvoir peindre la nature à son aise dans son atelier et de plus près. On imagine ce que cette méthode pouvait donner. Il mourut jeune, usé par ce travail excessif et absorbant. Sans être si minutieux Achard (1807-1884) dessinait par le menu tous ses premiers plans, mais laissait au moins ses horizons dans la brume. Gudin (1802-1880) a laissé d'innombrables marines, et peu de bonnes œuvres. Le Poitevin (1806-1870) ne le vaut même pas, comme mariniste.

C'est sur Diaz de la Pena (1808-1876) que le mouvement romantique eut le plus d'action. D'origine espagnole, il avait commencé par peindre des assiettes chez un porcelainier, comme Jules Dupré et Cabat, et le dégoût lui étant venu de pourlécher de jolies images, il s'était jeté dans la vie hasardeuse de peintre paysagiste adoptant par réaction toutes les exubérances des plus exaltés combatifs du romantisme. Grand admirateur de Victor Hugo, il peignit alors des scènes d'une fantaisie échevelée, des turqueries qui inventaient l'Orient, tous prétextes à des pétulances de brosse, à

de tapageurs échantillonnages de couleurs. La *Bataille de Médina* le mit en vue, mais on s'étonna plus qu'on n'admira. Le regard en restait un peu déconcerté. Par la suite, il s'assagit, sans pourtant renoncer à ses incorrections et à ses escamotages. Le paysagiste resta toujours supérieur au peintre de figures; car si le coloriste pouvait triompher dans les sous-bois, aux ombres traversées de rayons lumineux, même lorsqu'ils sont animés d'amours ou de nymphes chasseresses, ou plus simplement, fréquentés par les bohémiennes aux accoutrements pittoresques, il fait difficilement oublier la faible anatomie de ses nudités, malgré qu'elles ambitionnent la grâce et la volupté des déesses du Corrège.

Ce fut Théodore Rousseau (1812-1867) qui fut le grand initiateur du paysage moderne. Il allait renverser toutes les vieilles barrières qui enfermaient les artistes dans leurs préjugés, leur ouvrir tous les horizons, les guider dans ce vaste monde des sensations, encore à peine exploré. Et sa vie fut bien celle d'un novateur, vie de lutte, de courage et de foi, en butte à tous les mépris, à toutes les hostilités. Rousseau était élève de Rémond et de Lethière, dans l'atelier duquel il était passé pour apprendre la figure. Mais l'art de ses maîtres l'avait vite rebuté, et il alla droit à la nature. Au lieu de rester dans les environs de Paris, il s'aventurait en pleine Auvergne, avide d'aspects sauvages, d'espaces libres. Au contact de ces beautés si neuves pour lui, il semble qu'il ait éprouvé le besoin d'oublier ce qu'il avait appris, les paysages peuplés de romains. Son premier envoi au Salon fut un souvenir de son voyage, *Site d'Auvergne*, qui heurtait toutes les

MUSÉE DE DRESDE

COURBET. *Phot. Lecadre.*

Les Casseurs de pierre.

MUSÉE DU LOUVRE



COURBET. *La Vague.*

habitudes avec son pittoresque ardu, sévère, hors de toutes les conventions. Puis il explora la Normandie, le Jura, et, ces voyages ayant épuisé ses ressources, il vint se fixer à Barbizon, près de Fontainebleau.

Les jurys avaient systématiquement refusé la *Descente des vaches*, un tableau rapporté du Jura, il refusera l'*Allée de Châtaigniers*, qu'il était allé peindre, en Vendée, chez son ami Charles Le Roux (1814-1895), un jeune homme riche, qui fut son disciple, et qui s'ingéniait à soulager sa misère. L'*Allée de Châtaigniers* cependant, au dire d'un des historiens de Rousseau, M. Sensier, « était une œuvre sage, dessinée avec un soin méticuleux, avec la religion de l'exactitude et de la conscience ; rien n'était abandonné à l'imagination et à la fantaisie de l'œil ». Mais le Jury était décidé à écarter quand même cet étrange indépendant. Rousseau n'avait point cependant fini de voyager. Un désir de tout voir, de tout embrasser, l'agitait, le conduisait dans le Berry, aux vastes solitudes, puis dans les Landes, et c'est sur ses études qu'il peindra plus tard cette belle toile du Louvre *Marais dans les Landes*. Entre temps, ses infortunes apitoyaient Jules Dupré, qui lui offrait un refuge dans sa propriété de l'Isle-Adam. C'est là qu'il devait peindre *Lisière de forêt*, *Soleil couchant*, *Effet de givre*. En 1848, l'horizon s'éclairait enfin ; les Salons s'étaient ouverts devant lui ; il vendait. Ce fut la période heureuse de sa vie. Il s'était définitivement établi à Barbizon, et la grange qui lui servait d'atelier, était devenue comme le refuge accueillant à tous, et le lieu de réunion de ses amis, parmi lesquels cet autre grand incompris qu'était Millet, et Diaz, et Daumier, et Barye... Ce fut aussi

l'époque des grandes œuvres, l'*Avenue dans la forêt*, les *Gorges d'Apremont*, le *Troupeau de vaches passant dans une mare*, cette *Sortie de forêt à Fontainebleau*, qui est un des chefs-d'œuvre du Louvre, avec sa belle masse d'arbres, plantés en portants de décor, mais laissant sous leurs feuillages épais deviner leur ossature robuste, géants admirables exprimant la force, la ténacité d'une vieillesse épanouie, avec cet espace qu'ils laissent fuir devant eux tout vibrant de lumière, et ce chêne tout poudré de clarté, étalant son ample silhouette sur le ciel rouge et profond, une merveille d'exécution, et ces reflets qui viennent creuser la mare où les vaches viennent boire et poser des ombres rousses. Si le génie de Rousseau est vaste et divers, comme la nature elle-même, ce qui le caractérise, cependant, c'est la force, c'est son aptitude à saisir, à exprimer ce qu'il y a de grand, de vaste, presque d'héroïque dans les aspects infinis, qu'embrasse son observation avide, presque tourmentée de beauté.

Cependant, malgré le succès qu'obtenaient ses œuvres, et qui ne fut jamais un succès d'argent, Rousseau restait gêné. Il s'était endetté et les créanciers le harcelaient ; le Gouvernement l'oubliait dans la distribution des honneurs; sa femme devenait folle. Sa santé s'altérait. Après une vie d'âpres luttes, c'est ainsi que le pauvre artiste, dans sa solitude de Barbizon, s'éteignait, soutenu et consolé jusqu'à sa dernière heure par son ami Millet, dans les bras duquel il mourut.

Quant au rôle joué par Rousseau, qui ne l'a jamais mieux défini que Fromentin, dans les *Maîtres d'autrefois*? « Il représente en sa belle et exemplaire carrière

les efforts de l'esprit français pour créer en France un nouvel art hollandais : je veux dire un art aussi parfait tout en étant national, aussi précieux tout en étant plus divers, aussi dogmatique tout en étant plus moderne. A sa date et par son rang dans l'histoire de notre École, Rousseau est un homme intermédiaire et de transition entre la Hollande et les peintres à venir. Il dérive des peintres hollandais et s'en écarte. Il les admire et les oublie. Dans le passé, il leur donne une main, de l'autre il provoque, il appelle à lui tout un courant d'ardeurs, de bonnes volontés. Dans la nature il découvre mille choses inédites. Le répertoire de ses sensations est immense. Toutes les saisons, toutes les heures du jour, du soir et de l'aube, toutes les intempéries, depuis le givre jusqu'aux chaleurs caniculaires; toutes les altitudes, depuis les grèves jusqu'aux collines, depuis les Landes jusqu'au mont Blanc; les villages, les prés, les taillis, les futaies, la terre nue et aussi toutes les frondaisons dont elle est couverte, il n'est rien qui ne l'ait tenté, arrêté, convaincu de son intérêt, persuadé de le peindre. On dirait que les peintres hollandais n'ont fait que tourner autour d'eux-mêmes, quand on les compare à l'ardent parcours de ce chercheur d'impressions nouvelles. Tous ensemble, ils auraient fait leur carrière avec un abrégé des cartons de Rousseau. A ce point de vue, il est absolument original et par cela même il est bien de son temps. Une fois plongé dans cette étude du relatif, de l'accidentel, du vrai, on va jusqu'au bout. Non pas seul, mais pour la plus grande part, il continue à créer une École que l'on pourrait appeler l'École des sensations. »

Jules Dupré (1811-1889) est, comme Théodore Rousseau, passionnément épris de la nature. Comme lui aussi il a donné à son œuvre un caractère de force et de gravité. Mais il n'a jamais connu les grandes misères de son ami ; fils d'un peintre qui avait abandonné son art pour diriger une manufacture de porcelaines, il avait commencé par entrer dans l'industrie de son père, et ce n'est qu'assez tard qu'il put se consacrer entièrement à la peinture. Il n'eut donc point les débuts pénibles, et sa vie s'écoula paisible et heureuse, à l'Isle-Adam, vouée tout entière au culte de son art. Ce fut un coloriste aux harmonies larges et sévères. Sa palette est variée ; il a chanté toutes les saisons, toutes les heures, les matins pâles, les couchers de soleil. D'un voyage en Angleterre, il avait pris le goût des belles pâtes et des tonalités chaudes, qui s'accordent dans une belle gamme d'or fauve. Ses compositions sont amples et faites de peu de chose, un bouquet d'arbres couvrant de leur ombre une mare aux eaux dormantes ou abritant une chaumière, toujours de belles silhouettes harmonieusement découpées. Mais il est surtout le peintre des ciels magiques, des ciels légers et profonds, pénétrant les feuillages, lointains et tout proches, atmosphère qui est l'âme de ses tableaux. Le *Matin* et le *Soir*, qui figurent au Louvre sont des panneaux décoratifs ; c'est dans la collection Thomy Thierry qu'on peut l'étudier si l'on ne connait pas ses grandes œuvres : l'*Entrée d'un hameau dans les Landes*, *Soleil couchant*, *Intérieur d'une cour rustique*, la *Vanne*, etc.

Louis Cabat (1812-1867), élève de Flers, à l'encontre de tant de peintres de cette génération, qui



MEISSONIER. *Les ordonnances.*

G. RICARD. *Portrait de Mme de Calonne.*

avaient débuté par des œuvres classiques pour se convertir ensuite à l'étude libre du plein air, Cabat commença par peindre sincèrement, naïvement presque, de modestes aspects, des paysages fins et familiers. C'est de son maître Flers qu'il avait pris ce goût des intimités de nature. La critique applaudit à ces charmants envois, *Les plaines d'Arques*, la *Vue de Civray*, *Vue prise de Lisieux*, *Vue prise dans l'Indre*, *Vue de la forêt de Fontainebleau*, qui apportaient aux Expositions comme un parfum de fraîche campagne. Elle lui reprochait cependant, cette critique jamais satisfaite, de manquer de style, de composition, « de copier trop littéralement la nature ». Cabat fut sensible à ce blâme. Au retour d'un premier voyage en Italie, il exposa un *Chemin dans la vallée de Narni* où s'affirmait sa préoccupation de satisfaire les mécontents. On l'approuva, avec cette réserve cependant que si Cabat avait gagné en dignité, il manquait encore d'invention. Dès lors, l'artiste s'appliqua à agrandir son style, retombant dans cette convention dont tant d'autres avaient eu de peine à s'affranchir. Ce n'est pas qu'il ne créât des œuvres d'une belle prestance, mais la mode était passée du paysage historique. Et la critique l'avait abandonné...

Il y eut plus de suite dans le développement de la carrière de Français (1814-1897). Presque dès ses débuts, il avait trouvé un compromis entre le paysage classique et le paysage moderne, séduit d'abord par des vues d'Italie, puis par la campagne des environs de Paris. Il trouva ses plus grands succès avec ces scènes mythologiques *Orphée et Eurydice*, *Daphnis et Chloé*.

Un peu plus jeune qu'eux, Alfred de Curzon (1820-1895), promenait ses rêves délicats et poétiques sur les rivages de la Grèce, où, sous le ciel pur, se dressaient les ruines blanches des temples, et sur les bords du Doubs, voilés de brumes, chantant tour à tour, avec le même talent distingué, la beauté sévère des terres classiques, et la grâce mystérieuse des paysages du nord. Peintre de figure, son amour de la forme lui inspira des œuvres comme sa *Psyché* d'une belle noblesse de lignes et d'une chaste élégance.

Charles Daubigny (1817-1878) est un vrai précurseur du paysage moderne. Toute préoccupation de style a disparu chez lui. Il n'arrange pas la nature. Sur les bords de la Seine ou de l'Oise, le domaine de ses observations, il plante son chevalet au gré de sa fantaisie et peint ce qu'il a devant lui, franchement, naïvement. C'est le peintre des simples impressions. Un coin de rivière, aux eaux transparentes ; des pentes vertes où le gazon fleurit ; des pommiers roses sur un coteau où brille un soleil d'avril ; à l'automne, des ceps qui se dorent et ploient sous les grappes mûres ; voilà ses visions qu'il appelle *Bords de rivière*, *Printemps* (Musée du Louvre), *Vendanges* (Musée du Louvre). Tout l'intéresse et tout l'émeut ; les ciels paisibles, les verdures tendres, l'air, l'espace, les eaux profondes, les champs fleuris, la lumière, tout est une fête pour ses yeux. On lui a reproché une exécution hâtive, une composition vide. Il ne s'attarde pas ; ses indications sont justes, d'un sentiment délicat, et la nature lui paraît toujours si belle, qu'il n'imagine pas qu'il puisse lui manquer quelque chose.

Ses eaux-fortes sont peut-être encore le meilleur de son œuvre.

Il y a quelque chose de cette franchise, de cette jeunesse d'inspiration, dans les œuvres de Chintreuil (1814-1873). Cet échappé d'une maison de librairie semblait ivre d'espace. Il se jetait dans les campagnes découvertes où il pût observer les infinies variations de l'atmosphère, peignant des *Matins*, *Après la pluie*, un *Effet de soir*, la *Campagne par un temps de giboulée*, *La Bruine*, allant aux vastes étendues, où son regard ne trouvait plus d'obstacle, embrassant l'ensemble des profondes perspectives. Mais on ne comprit pas toujours ces effets fugitifs, ces instantanés de lumière, et sa renommée en souffrit un peu. Le Louvre a recueilli deux de ces visions un peu exceptionnelles l'*Espace* et *Pluie et Soleil*.

François Millet (1814-1875) n'a guère fait que par exception du paysage sans figure, et encore n'est-il pour lui que le cadre indispensable à ses scènes rustiques. On a coutume cependant, et c'est avec raison, de le classer dans cette École de 1830, à laquelle il appartient par ses tendances, par son esprit, par la franchise de sa vision, par ses préférences artistiques, et ses amitiés. Comme Corot, comme Rousseau, Millet aime passionnément la nature, mais il y est attaché comme le paysan à la terre, par un amour instinctif, presque atavique. Il l'a dans le sang, dans le cœur. Il l'aime d'une passion saine, un peu rude, sans déception possible. Sa nature, à lui, celle qu'il comprend, qu'il chante, c'est la nature du travail, celle des champs, qui se présente sans coquetterie, sans parure, plaines aux vastes horizons, grasses,

creusées de sillons, ou plaines d'août, les épis tombés. Sa demeure est à Barbizon, à l'entrée de la forêt de Fontainebleau, mais il pénètre rarement sous les futaies, pour assister à l'éveil des matins, surprendre toutes les beautés de lumière, pénétrer tous les mystères de l'ombre, se laisser prendre, l'âme émue, à toutes les séductions de la forêt attirante; il va vers les grands champs, sur lesquels se penchent les *Glaneuses*, où peine l'*Homme à la houe*, et qui, dans la sérénité des soirs, quand sonne l'*Angelus*, semblent s'assoupir sous les brumes rougies du couchant. Sa poésie a les fortes senteurs des moissons coupées ou de la terre remuée; elle a dans ses accents quelque chose de âpre et de sauvage.

C'est que l'âme de Millet est celle d'un paysan, habituée aux mélancolies, simple, un peu lourde. Fils d'un cultivateur aisé de Gréville, hameau normand, il était destiné à hériter de la direction du domaine. Mais une vocation irrésistible le poussant vers l'art, il abandonna les champs et alla à Cherbourg prendre les leçons d'un peintre local Mouchel, puis de Langlois, qui lui conseilla d'aller étudier à Paris. Il entra dans l'atelier de Paul Delaroche, mais le maître et l'élève n'étaient point faits pour s'entendre; ils ne se comprirent pas. Tout ce que Millet apprit, il alla le chercher au Louvre, où l'attirait surtout Poussin, avec sa forte poésie et ses belles ordonnances. La vie à Paris fut dure. La modeste pension qu'il avait obtenue de la ville de Cherbourg s'épuisait vite. Dans ses détresses, le grave, le chaste Millet en arrivait à peindre, pour les marchands de tableaux, des pastiches de Watteau, de Boucher, les peintres que peut-

être son génie comprenait le moins. Des scrupules de conscience venaient même l'assaillir, qu'il s'efforçait d'apaiser en peignant des scènes tirées de la Bible. Il supporta courageusement cette misère, marié, puis veuf après trois ans d'union, et remarié bientôt avec une femme sans dot, qui partagea vaillamment les difficultés et les tristesses de ses débuts. Ce campagnard ne put supporter longtemps la vie de Paris; il alla s'établir à Barbizon, qu'il ne quitta plus, solitaire, chargé de famille, de santé fragile, et où il vécut en sage, dans la contemplation presque religieuse de la nature qu'il retrouvait enfin et à laquelle il allait donner, en fils de paysan qu'il était, toute sa tendresse, toute sa foi, tous ses labeurs.

Il avait débuté au Salon de 1840 avec un portrait; en 1842 il fut refusé, mais en 1844 il exposa une *Laitière* et une *Leçon d'équitation*, qui furent remarquées. Pendant quelques années, il hésita encore, cherchant sa voie, allant d'une *Offrande à Pan*, d'un *Œdipe détaché de l'arbre*, des *Juifs à Babylone*, à un *Vanneur*, à un *Semeur*, à une *Paysanne assise*. Dès qu'il fut à Barbizon, son choix fut fait. Il comprit qu'il y avait à dire sur les paysans quelque chose qu'on ne s'était jamais avisé de trouver, sur leurs travaux, leurs peines, leur âme fruste, sur leur aride mission et la noblesse de leur effort éternellement renouvelé. La philosophie de Millet nous paraît aujourd'hui à la fois un peu simple et déclamatoire. Il faut, dans ces tableaux, écarter « l'idée » qu'il a pu vouloir y mettre, et qui rendrait d'une insupportable prétention des œuvres comme l'*Angelus*. Millet a su tirer de sujets tels que la *Bergère*, la *Tondeuse de*

moutons, la *Baratteuse*, la *Becquée*, le *Bûcheron et la Mort*, etc., une poésie austère et un peu rude dont il est l'inventeur et qui est son grand effort personnel dans l'histoire de la peinture. Ces paysans, dont pas une laideur n'est atténuée, qui gardent dans leur démarche massive, leurs mouvements mesurés, comme une habitude, une fatigue du travail, sont d'une telle harmonie avec la nature, qu'ils n'en deviennent qu'un instrument, qu'ils font corps avec elle, contribuent à sa noblesse, à sa force, et presque à sa beauté. Cette sensation, Millet parvient à la donner grâce à des simplifications générales. On a vu quels étaient ses décors familiers, des plaines sans autre accident que des meules rappelant les récoltes récentes. Les figures conservent ce caractère, traitées non pas sommairement, mais largement, en éliminant tout détail inutile au dessin de la forme ou même de la silhouette. Dans l'exécution, même principe, uniformité des tons bruns résumant la monotonie des terres sans végétation, relevés seulement de notes bleues ou rouges; quelques morceaux heureux de valeurs, mais généralement la touche est lourde et opaque. Qu'importe! Si le langage est imparfait, Millet a su dire ce qu'il voulait, et ses œuvres trop longtemps dédaignées, puis trop chèrement disputées, resteront parmi les plus probes, les plus éloquentes de ce XIXe siècle.

Tandis que tous ces artistes exploraient la France, s'efforçant de saisir, d'évoquer tous ses aspects, quelques paysagistes, curieux de pittoresque exotique, et poussés par le mouvement romantique, fondaient cette École orientaliste qui n'a cessé jusqu'à nos jours

d'avoir ses adeptes. C'était Dauzats (1804-1868), le premier qui découvrit vraiment l'Orient et l'Afrique, qui s'éprit des vieilles cités dressées sur un ciel vibrant; Decamps, dont on a déjà parlé; Marilhat (1811-1847), le plus grand d'entre eux, qui aimait à envelopper d'air chaud les belles masses de ruines toutes brûlées de soleil; et leurs successeurs, Eugène Fromentin (1820-1876) qui a laissé de pénétrantes impressions d'Afrique, groupes mouvants de cavaliers alertes et nerveux, de femmes arabes, Orient élégant et coloré, où se retrouvent quelques-unes des belles qualités de l'écrivain, de l'auteur d'un *Été dans le Sahara*, d'*Une année dans le Sahel*, des *Maîtres d'autrefois;* Alfred Dehodencq (1822-1882), le peintre fougueux de l'Espagne et du Maroc, Belly (1827-1877), Berchère (1822-1891) et surtout Guillaumet (1840-1887), d'une autre génération déjà, l'évocateur des pays du sable, torréfiés sous l'ardente lumière.

Constant Troyon (1813-1865) est le grand peintre animalier de l'époque. Il avait commencé par exposer, aux Salons, des paysages qui étaient de belles études de nature. Mais, durant un voyage qu'il fit en Hollande, la vue des œuvres de Paul Potter et de Cuyp lui révélèrent sa véritable vocation. Dès lors, il anima ses paysages aux terres fraîchement remuées, aux prés humides, dans la brume grise qui monte des matins d'automne ou dans la mélancolie des soirs, de grands bœufs lourds et dociles, allant au labour ou couchés dans l'ombre des enclos. Les tableaux du Louvre, le *Retour à la ferme*, la *Barrière*, les *Hauteurs de Suresnes*, les *Bœufs se rendant au labour*, sont de belles pages, d'une mâle poésie, qui rappelle un peu

l'inspiration de Pierre Dupont dont Troyon, d'ailleurs, était l'ami.

Il y a moins d'ampleur dans les œuvres de Brascassat (1804-1867). Ses bêtes de ferme sont d'un dessin sûr, d'une exécution soignée, mais manquent de vie et se tiennent trop loin de la nature. Elles ne sentent pas l'étable.



HENRI REGNAULT. *Comtesse de Barck.*



MILLET *Église de Gréville.*

Les Maîtres d'hier.

Il faut se résigner maintenant à passer une revue rapide des artistes qui sont encore tout près de nous. Ce n'est pas en quelques pages qu'ils peuvent être étudiés, et l'on manque du recul nécessaire pour embrasser leur œuvre. Certains d'entre eux, les morts d'hier, n'appartiennent pas encore à l'histoire; le Louvre ne leur a pas ouvert ses portes. Il laisse le temps faire son premier tri. Combien seront les victimes de cette première épreuve! Quant aux autres, ils attendent, dans leur paisible refuge du Luxembourg, l'heure de la consécration définitive, sans impatience, sachant que la postérité les revendiquera. Pour leur donner la place à laquelle ils ont droit, il faudrait un nouveau volume; et comment tenter le tableau d'une époque si l'on ne parle des vivants, de leurs contemporains? La limite d'un ouvrage comme celui-ci ne peut être que très arbitraire. Il faut donc s'en tenir aux renommées que le Louvre a consacrées. C'est un choix déjà fait par lui, bien artificiel aussi, et qui prépare bien des oublis, et c'est cependant le plus rationnel, si l'on ne veut s'arrêter qu'aux œuvres déjà classées...

Quand parut Gustave Courbet (1819-1877), la querelle des classiques et des romantiques se traînait dans un commencement de lassitude et d'indifférence. La belle Ecole des paysagistes de 1830 était en plein épa-

nouissement mais ne laissait plus rien attendre. Courbet apporta son réalisme, et toutes les passions se rallumèrent. Le portrait connu sous le nom de l'*Homme à la pipe*, l'*Après-dînée à Ornans* (Musée de Lille) l'*Enterrement à Ornans* (Musée du Louvre), les *Casseurs de pierres* (Musée de Dresde), parurent comme de vrais manifestes. Courbet, en un langage un peu rude, mais vigoureux, y prêchait le retour à la nature, non plus interprétée à la manière de Corot, de Rousseau ou même de Millet, mais traduite littéralement, prosaïquement, sans choix, sans frais d'imagination. Et c'étaient, tant sa conviction était forte, de grandes pages d'une belle franchise, hardies et simples, parfois inspirées d'ailleurs des maîtres hollandais et espagnols que Courbet avait étudiés au Louvre; la réalité y était serrée de près, observée sans parti pris de vulgarité, et l'exécution robuste, aisée, d'une belle largeur de touche, révélait un praticien remarquable. Malheureusement encouragé par de maladroits partisans, et, plus encore, exalté par les attaques dont il était l'objet, par l'ostracisme des Jurys qui l'excluaient impitoyablement des Salons, il poussa jusqu'à la trivialité son réalisme; il crut bon de clamer sa doctrine dans des œuvres qui fussent des provocations, des bravades au goût public. *La Rencontre* qu'on appela par dérision *Bonjour, Monsieur Courbet!* les *Baigneuses*, avec leurs formes amples, charnues, épaisses, le *Retour de Conférence*, violent pamphlet anticlérical, n'étaient plus guère que des œuvres de combat, où s'accusaient toutes les exagérations d'un système développé jusqu'en dehors du bon sens.

Ses paysages sont bien supérieurs à ces dernières

pages. Toutes les violences de ce révolutionnaire militant s'apaisaient au contact de la nature bienfaisante, dès qu'il pénétrait dans ces retraites de verdures, traversées de soleil, où couraient, sur les cailloux, un ruisseau clair, auquel venaient s'abreuver les cerfs. Courbet, privé de l'encensement des coteries, éloigné des turbulences d'une lutte ardente, repris tout entier par son art, sans souci de tapage, sans affectation, se contentait d'être un bel ouvrier de la matière. Car c'est là son grand mérite, bien plus que ses innovations bruyantes de réalisme; son exécution est franche, solide, sans tâtonnements, révélant l'usage, presque exclusif dans certaines œuvres, du couteau à palette. Le *Combat de Cerfs*, le *Ruisseau du puits noir*, la *Remise des Chevreuils*, ces trois tableaux du Louvre, montrent ce réaliste épris de la beauté et du mystère dans la nature. Dans la *Vague*, il ne sut pas cependant éviter certaines de ses habituelles lourdeurs; l'eau manque de transparence et de fluidité.

Ce ne peut être que le seul hasard des dates qui de Courbet rapproche le nom de Meissonier (1815-1892). Il serait bien vain et un peu puéril d'appuyer sur les contrastes qu'ils opposent. Ernest Meissonier, élève de Cogniet, avait dû pour vivre, à ses débuts, exécuter des peintures pour un commerce d'éventails. Ce fut pour lui une aubaine que de se voir confier des illustrations pour la Bible, *Paul et Virginie*, *Gil Blas*. Plus tard ses célébres compositions pour les *Contes Rémois* consacrèrent son talent de dessinateur. Mais déjà il exposait au Salon, et il n'avait pas tardé à conquérir le public. Sa vie ne fut qu'un long triomphe, et l'on n'a pas oublié à quelles enchères se disputèrent, après la

mort de l'artiste, les études laissées par lui. L'engouement fut alors excessif. Son œuvre commence à subir l'inévitable et injuste réaction. Il faut laisser aux annécs le soin de remettre à sa vraie place ce peintre, qui n'émotionnera jamais, mais s'imposera par l'extraordinaire sûreté du métier et sa déconcertante habileté.

On chercherait en vain dans son art une évolution. Durant toute sa longue carrière, Meissonier resta fidèle au genre que, dès l'heure de ses débuts, il avait adopté ; toute sa vie il s'appliqua avec un labeur, une conscience, une volonté, dont on trouverait peu d'exemples, à enfermer dans un espace de quelques centimètres carrés des scènes de la vie passée, peintes avec un soin méticuleux, et une précision qu'on sent définitive. Et il ne limite pas son scrupule de l'exactitude à reproduire un vêtement dans tous ses détails avec son grain, ses plis, son usure, à polir les cuirasses, à peindre, en trompe-l'œil, les accessoires, les meubles ; il parvient, à force de patience, à donner au liseur, au gentilhomme, au soldat qu'il met en scène, un caractère propre — il ne s'agit pas malheureusement d'un portrait moral, car Meissonier ne fut jamais un pénétrant physionomiste — mais en mettant en valeur ces signes extérieurs, ces marques physiques qui trahissent l'exercice d'une profession, la force d'une habitude. La figure qu'il trace, doit être un type achevé, définitif. Aussi la reprenait-il, la recommençait-il, sans lassitude, pour y apporter une modification imperceptible dans la pose, dans un effet de lumière, dans un détail, afin d'en accuser la signification. C'est un art dont la portée est bien limitée, mais il s'y montra souverain. *Le Graveur*, *La Rixe*, *La Halte*, *Le Liseur*, sont des



MEISSONIER. *Napoléon III à Solférino.*

PILS. *Rouget de l'Isle composant La Marseillaise.*

œuvres qui ont été trop reproduites pour qu'il soit nécessaire de les décrire.

Dans les sujets militaires modernes, que ce soit le *Napoléon III à Solférino* (Louvre) ou *1807, Les Cuirassiers de 1805* ou *1814*, c'est le même savoir impeccable, le même souci de métier qu'il apporte à peindre un portrait et une poignée de sabre, les reflets d'un casque et la robe d'un cheval. Car le cheval, c'était, chez lui, une passion; il ne s'était jamais lassé d'en étudier le mécanisme souple, les ressorts. Leurs flancs haletants, leurs croupes luisantes, c'était pour lui, comme il le disait, « toute une gamme de lumière et de couleur ». Cependant le coloriste ne valut jamais le dessinateur. Malgré quelques études faites à Venise et à Antibes (*Les Blanchisseuses*, du Musée du Louvre, *Les Joueurs de boules*), où il s'efforça de faire vibrer la lumière, il faut convenir qu'il ne s'inquiéta guère d'envelopper ses figures d'atmosphère, et que le soin minutieux de la touche l'éloigna toujours des recherches d'harmonies. Il n'eut donc rien d'un Flamand, ou d'un Hollandais, comme on l'a prétendu, n'étant ni peintre de mœurs, ni intimiste, ni bien préoccupé des qualités savoureuses de sa peinture; il fut au contraire très Français par la clarté, l'esprit, la sincérité, et c'est une vertu qui a bien son prix...

Gustave Ricard (1823-1873), était aussi un élève de Cogniet, mais ce fut surtout dans la fréquentation des grands coloristes, de Titien, de Corrège, de Rubens, de Rembrandt, qu'il se forma, les étudiant au Louvre, allant, en Italie, dans les Pays-Bas, en Angleterre, vivre dans leur intimité, les interrogeant, s'efforçant, par des copies, de s'assimiler leurs procédés,

leur génie. Ce fut une nature inquiète, tourmentée de perfection, détachée des intérêts personnels, beau caractère d'artiste, passionné d'art. Peut-être, à force de s'absorber dans la contemplation des grands maîtres, perdit-il quelque chose de sa spontanéité, mais telles qu'elles sont, ses œuvres, peintes presque toujours sous l'empire d'un souvenir, sont de beaux morceaux de la grande tradition, harmonies souvent empruntées, mais toujours riches et raffinées. Ce sont tantôt les belles blancheurs, les carnations lumineuses, le modelé moelleux d'un portrait de femme, comme cette *Etude* du Louvre, ou la peinture chaude, colorée, vigoureuse, qui fait du portrait d'*Heilbuth* (Louvre) un chef-d'œuvre, ou les tonalités subtiles, s'harmonisant dans une gamme qui va du noir aux gris argentés, et qui, malgré les imperfections du dessin, vous attirent devant le portrait de *M*me *de Calonne* (Louvre). Il y a dans certaines de ses œuvres quelque chose d'étrange, de maladif, qui trahit les hésitations de cet artiste, essentiellement peintre, poursuivi toute sa vie par le rêve de pénétrer tous les secrets de la couleur, de trouver une beauté d'exécution, dont il pût satisfaire son rêve inquiet.

Le Louvre a tenu à sauver de l'oubli Léon Benouville (1821-1859), en exposant sa *Mort de saint François d'Assise*, œuvre claire, sage, et pénétrée de douceur mystique. Isidore Pils (1813-1875) était plus assuré de survivre, même si son *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise*, n'avait pas été recueilli par notre grand Musée. C'est une anecdote bien composée, pathétique, colorée, où vibre quelque chose de l'enthousiasme du chant patriotique clamé par son auteur. Dans *La*

Bataille de l'Alma, une des vastes toiles de Versailles, qui eut son heure de grande célébrité, se retrouvent, amplifiées, les mêmes qualités de mouvement, d'ordonnance, de sûreté d'exécution.

Quelle carrière n'était-on pas en droit d'espérer de Henri Regnault (1843-1871), qui, tué à vingt-huit ans, au combat de Buzenval, avait donné déjà le *Portrait du Général Prim* (Louvre), campé sur son cheval frémissant, œuvre de fière allure, d'un bel emportement de jeunesse, une *Exécution à Tanger* (Louvre), plus froidement mélodramatique, et le petit portrait de la *Comtesse de Barck*, charmante harmonie colorée ? Le même tempérament ardent apparaissait encore dans ces œuvres célèbres, la *Salomé*, et *Judith et Holopherne* (Musée de Marseille), brillantes improvisations, où s'annonçait un grand coloriste.

Édouard Manet (1832-1883) enfin, vient d'entrer au Louvre avec cette *Olympia* qui souleva tant de tempêtes. Ce n'est pas en quelques lignes que l'on peut faire de cet artiste, qui a joué dans l'évolution de l'art moderne un rôle si décisif, l'étude qu'il mérite. Il a ses admirateurs enthousiastes, beaucoup restent encore rebelles à cette conception d'une peinture qui rompt si hardiment avec les traditions. Il est trop près de nous pour que son œuvre, dont on ne peut nier la force, puisse être jugée en dehors de tout parti pris, de toute passion. Et s'il est si difficile de l'apprécier en quelques mots, c'est aussi qu'il fut essentiellement inégal, montrant des incorrections incontestables, à côté de coups d'audace, qui étaient des fortunes heureuses, des vulgarités, des fautes de goût, que rachetaient de belles harmonies, des morceaux éclatants.

Parti de Vélasquez et de Goya, il s'était efforcé de simplifier ses moyens, innovant une peinture par taches, par masses colorées, qui se pénétraient et visaient à d'amples accords; puis, parallèlement aux promoteurs de « l'impressionisme », il apportait une vision nouvelle de la nature, nature vue dans le plein air, inondée de clarté, presque sans ombres, toute pénétrée de cette lumière dont il décomposait le rayon. Ses grandes œuvres marquent les étapes suivies par ce novateur, œuvres autour desquelles on se battit, et dont les titres sonnent comme des noms de batailles.

Guitarrero, le *Gamin au chien*, peints sous l'influence des Espagnols, le *Déjeuner sur l'herbe*, dont l'audace fit accuser Manet de grossière indécence, la *Musique aux Tuileries*, dans un parti pris de notes claires, *Lola de Valence*, les *Anges au tombeau du Christ*, *le Toreador mort*, hardies recherches d'harmonies colorées, cette fameuse *Olympia*, dont le corps est d'une esthétique bien contestable, mais qui présente de jolies qualités de valeurs dans les chairs et les blancs du drap, l'*Exécution de Maximilien* et *Le Balcon*, le *Bon Bock*, ce franc et vigoureux portrait, d'une riche et lumineuse peinture, qui est peut-être le chef-d'œuvre de Manet, et ces « plein air » qui marquent l'évolution définitive de l'artiste : le *Chemin de fer*, *Argenteuil*, *En Bateau*, *Dans la Serre*, *Chez le Père Lathuille*; telle est en raccourci, et dans sa diversité, l'œuvre de ce peintre hardi, dont les initiatives ont ouvert la voie à toutes les recherches de l'Ecole moderne.

C'est ici que devrait se clore ce dernier chapitre de la peinture française. Car ce sont les bornes que cet abrégé a dû s'imposer.

Ne convient-il pas cependant, dans une revue rapide, de rappeler au moins pour mémoire les noms de ceux qui ont créé le meilleur de leur œuvre dans les trente dernières années du siècle, et à qui le Louvre impose l'épreuve du Temps?

C'est Bonvin (1817-1887) qui promena ses rêveries dans les cloîtres recueillis, les asiles de paix, où, dans les lumières tranquilles, glissent les silhouettes des vies encloses; c'est Théodule Ribot (1823-1891), un réaliste, au contraire, qui se plut à traiter des sujets de torture, ou des scènes familières, de la même touche vigoureuse et sombre, dans la manière de Caravage; Elie Delaunay, (1828-1891), un beau peintre d'histoire, sobre et pathétique, un décorateur qui a laissé de grandes œuvres au Panthéon, à l'Opéra, et surtout un portraitiste d'une souplesse, d'une sûreté d'exécution incomparables; c'est Gustave Boulanger (1824-1888), Gérôme (1824-1903), qui, avec une belle conscience, appliquèrent tout leur savoir, leur érudition, leur goût de la forme à évoquer l'antiquité; Émile Lévy (1826-1890) qui peignit d'élégantes et séduisantes idylles.

C'est encore Alexandre Cabanel (1823-1889) épris des belles nudités mythologiques, aux lignes harmonieuses, et souple peintre d'histoire; William Bouguereau (1825-1905) qui évoqua, avec un art impec-

cable, tant de Vénus et d'Amours, aux formes épurées, aux chairs fleuries; Jean-Jacques Henner (1829-1905) dont les belles figures, aux blancheurs savoureuses, n'attendent que les délais d'usage pour aller au Louvre converser avec les nymphes de Giorgione, ou retrouver, sous les mêmes ombres mystérieuses, les nudités de Prudhon; son contemporain, Paul Baudry (1828-1886) qui préféra aux bois profonds les ciels de la décoration, à cette peinture grasse et lumineuse, les transparences de la chair nacrée, les délicates harmonies, rythmées, caressées, la grâce frêle des figures qui plafonnent à l'Opéra.

Il faut citer encore Gustave Moreau (1826-1898), tout à son rêve étrange, à ses conceptions littéraires et abstraites, mais coloriste raffiné; Puvis de Chavannes (1824-1898), le grand décorateur de cette fin du XIXe siècle, dont les vastes ordonnances, si équilibrées, aux lignes tranquilles, se déploient comme de belles et sereines visions. Benjamin Constant (1845-1902) ne s'était que sur la fin de sa vie adonné à la décoration (Opéra-Comique); il fut surtout un peintre d'histoire, épris de couleur, de lumière, et qui emprunta à l'Orient son soleil et ses fastueux décors. On sait quel poème de tendresse chanta Eugène Carrière (1849-1906) dans l'intimité des ombres grises et mystérieuses des pièces closes. C'est Fantin-Latour (1836-1904) qui aimait assembler de beaux portraits en de familiales réunions et s'échappait de la réalité en imaginant d'idéales et chatoyantes compositions mythologiques; Charles Chaplin (1825-1891), le peintre des grâces jeunes et fragiles, en lequel revit un XVIIIe siècle modernisé; et ces paysagistes continuateurs de l'Ecole

de 1830, Bastien Lepage (1848-1884), réaliste sincère mais sans brutalité, Jules Breton (1827-1906) le doux poète, épris de fières silhouettes, Charles Cazin (1841-1901), le chantre des pays de dunes argentées ou dorées par le couchant, Rosa Bonheur (1822-1899) qui tenta de continuer Troyon... Les noms se pressent en foule... Mais à quoi bon prolonger ce défilé, puisque, encore une fois, il faut en écarter les noms des artistes vivants, de ceux qui relient le XIXe siècle au siècle présent, et continuent glorieusement le passé, pour transmettre aux artistes de demain les grandes traditions qui, de nos Primitifs à nos jours, ont assuré les belles destinées de l'École française?

BIBLIOGRAPHIE RÉSUMÉE

H. Bouchot : *Les Primitifs français.* — G. Lafenestre : *L'Exposition des Primitifs français* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904). — P. Durrieu : *L'Exposition des Primitifs français* (*Revue de l'Art*, 1904). — E. Mâle : *La miniature à l'Exposition des Primitifs français* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904). · P. Mantz : *La peinture française du IXe au XVIe siècle.* — G. Lafenestre : *Nicolas Froment* (*Revue de l'Art*, 1897). — E. Mâle : *Jean Bourdichon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902 *et* 1904). — P. Durrieu : *Les très riches heures du duc de Berry.* — P. Gruyer : *Les Quarante Fouquet.* — P. Durrieu : *Les Miniatures de Fouquet à Chantilly* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897). — Leprieur : *Jean Fouquet* (*Revue de l'art*, 1897). — H. Bouchot : *Jean Fouquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890). — G. Lafenestre : *Jean Fouquet* (*Revue des Deux-Mondes*, 1902). P. Gruyer : *Etienne Chevalier et saint Etienne par Fouquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896). — E. Michel : *Les Miniatures de Fouquet, à Chantilly* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897). — R. Maulde de la Clavière : *Jean Perréal.* — G. Lafenestre : *La Peinture française au XVe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900 *et* 1904). — A. Benoist : *La Peinture française à la fin du XVe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1901). — Gelis-Didot : *La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle.* — Laffillée : *La Peinture murale en France avant la Renaissance* (1).

L. de Laborde : *La Renaissance à la Cour de France.* — E. Müntz : *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* — F. Dimier : *Le Primatice.* — E. Müntz : *L'Ecole de Fontainebleau et le Primatice* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1902). — H. Bouchot : *Le Portrait en France au XVIe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1887); *Les Clouet et Corneille de Lyon.*

Ch. Blanc : *L'Histoire des Peintres.* — Olivier Merson : *La Peinture française au XVIIe et XVIIIe siècles.* — G. Geoffroy : *Le Musée du Louvre; Le Musée de Versailles.* — A. Alexandre : *Histoire populaire de la peinture* (*École française*). — Gonse : *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France.* — E. Müntz : *L'enseignement des Beaux-Arts en France, le siècle de Louis XIV* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895). — H. Lemonnier :

1. C'est grâce à ces études précieuses que nos Primitifs français ont été mis en valeur et ont repris la place à laquelle ils ont droit.

L'art au temps de Richelieu et de Mazarin. — Courajod : *Leçons professées à l'École du Louvre.* — H. Bouchot : *J. Callot.* — A. Valabrègue : *Les frères Lenain.* — O. Merson : *Charles Lebrun* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899). — H. Jouin : *Charles Lebrun et les Arts sous Louis XIV.* — P. Desjardins : *Nicolas Poussin.* — Lady Dilke : *Claude Lorrain.* — R. Bouyer : *Claude Lorrain.* — P. Mantz : *Largillière* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1893).

O. Merson : *La Peinture française aux XVIIe et XVIIIe siècles.* — E. et J. de Goncourt : *L'Art du XVIIIe siècle.* — P. Lacroix : *Le XVIIIe siècle.* — A. Dayot : *La Peinture au XVIIIe siècle.* — P. Marcel : *La Peinture française au début du XVIIIe siècle.* — Lady Dilke : *Les Peintres français du XVIIIe siècle.* — A. Valabrègue : *Gillot.* — P. Mantz : *A. Watteau.* — L. de Fourcaud : *Watteau* (*Revue de l'Art*, 1901). — G. Séailles : *Watteau.* — Th. de Wyzewa : *Watteau* (*Revue des Deux-Mondes,* 1903). — P. Mantz : *Boucher, Lemoine et Natoire.* — A. Michel : *Boucher.* — J. Kahn : *Boucher.* — L. de Fourcaud : *Chardin* (*Revue de l'Art*, 1899). — G. Schefer : *Siméon Chardin.* — Lady Dilke : *Chardin* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1899). — M. Tourneux : *La Tour.* — P. Mantz : *Nattier* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894). — P. de Nolhac : *Nattier* (*Id.*, 1895). — P. Mantz : *Tocqué* (*Id.*, 1894). — R. Portalis : *Fragonard.* — C. Mauclair : *Fragonard.* — C. Gabillot : *Hubert Robert et son temps.* — H. Bouchot : *Mme Vigée-Lebrun.* — Ch. Pichot : *Mme Vigée-Lebrun.* — Delécluse : *David, son école et son temps.* — Ch. Saunier : *David.*

Henry Marcel : *La Peinture au XIXe siècle.* — F. Benoit : *L'Art français sous la Révolution et l'Empire.* — E. Chesneau : *Les Chefs d'École.* — A. Proust : *L'Art français.* — A. Michel : *L'Exposition centennale de la Peinture française* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1900). — R. Marx : *Études sur l'École française.* — Jules Breton : *Nos peintres du siècle.*

Ephrussi : *Gérard* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1890). — Delestre : *Gros, sa vie, ses ouvrages.* — H. Lemonnier : *Gros.* — Dargenty , *Le baron Gros.* — L. Rosenthal : *Géricault.* — Ch. Clément : *Géricault.* — Les Goncourt : *Prudhon* (*L'Art du XVIIIe siècle*). — Ch. Clément : *Prudhon;*

Th. Silvestre : *Les Artistes français.* — G. Planche : *Portraits d'artistes.* — J. Momméja : *Ingres.* — H. Lapauze : *Les dessins d'Ingres du Musée de Montauban.* — L. Mabilleau : *Les dessins d'Ingres à Montauban* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1894). — H. Delaborde : *Ingres.* — Amaury Duval : *L'Atelier d'Ingres.* — E. Véron : *Eugène Delacroix.* — M. Tourneux : *Eugène Delacroix.* — A. Robaut : *L'OEuvre de Delacroix.*

Ch. Baudelaire : *L'Art romantique.* — Th. Gauthier : *Histoire du Romantisme; Portraits contemporains.* — L. Rosenthal : *La Peinture romantique.* — L. Flandrin : *Hippolyte Flandrin.* — Ch. Clément : *Decamps.* — A. Moreau : *Decamps et son œuvre.* — A. Dayot : *Les Vernet.* — A. Dayot : *Charlet et son œuvre.* — F. Lhomme : *Raffet.* — H. Béraldi : *Raffet* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1892). — B. Prost : *Tessaërt.* — Ch. Clément : *Léopold Robert.* — Delécluze : *Léopold Robert.* — A. Renan : *Th. Chassériau* (*Gazette,* 1898). — E. Forgues : *Gavarni.* — Les Goncourt : *Gavarni.* — G. Geffroy : *Daumier.* — A. Alexandre : *Daumier.* — H. Marcel : *Daumier.*

G. Lanoé et T. Brice : *Histoire du paysage.* — Ph. Burty : *Maîtres et Petits maîtres.* — A. Robaut : *L'OEuvre de Corot.* — M. Hamel : *L'OEuvre de Corot.* — A. Sensier : *Souvenirs sur Théodore Rousseau.* — H. Marcel : *J.-F. Millet.* — A. Sensier : *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet.* — A. Hustin : *Troyon.* — Gonse : *E. Fromentin.* — Larroumet et Burty : *Meissonier.* — O. Gréard : *Meissonier.* — R. Marx : *Henri Regnault.* — Larroumet : *Henri Regnault.* — C. Mauclair : *G. Ricard* (*Revue de l'Art,* 1902). — R. Cantinelli : *G. Ricard* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1903). — E. Bazire : *Édouard Manet.* — Th. Duret : *Manet et son œuvre.*

INDEX ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS


3 3

